ЕЖЕГОДНИКЪ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

ПРИЛОЖЕНІЯ.

Книга 2-я.

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Сезонъ 1895—1896 гг.

(ШЕСТОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ).

ПРИЛОЖЕНІЯ.

Книга 2-я.

РЕДАКТОРЪ

А. Е. Молчановъ.

ИЗДАНІЕ

Дирекціи Императорскихъ театровъ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ, Моховая, 40.

1896.

Печатано по распоряженію Министра Императорскаго Двора

ПРЕЗИДЕНТСКАЯ
БИБЛИОТЕКА
КОЛЛЕКЦИЯ РЕДКИХ КНИГ
Инв.№ 1271/2

Актриса Варвара Асенкова.

Варвара Николаевна Асенкова

(въ роли Эсмеральды).

Родилась 1-го апрѣля 1817 года. † 19-го апрѣля 1841 года.

Съ литографированнаго портрета автотипія Ангерера и Гёшля (въ Вѣнѣ).

Варвара Николаевна Асенкова.

Пятьдесятъ съ небольшимъ лѣтъ исполнилось со дня кончины артистки Императорскихъ театровъ В. Н. Асенковой, а о ней говорятъ теперь очень мало, даже старые записные и доживающіе свой вѣкъ театралы; но въ свое время она была очень замѣтной величиной на сценѣ. Талантъ ея развился вдругъ,—неожиданно не только для публики, но даже и для нея самой,—завладѣла она общими симпатіями тоже вдругъ и бурно. Но прослужила она на сценѣ очень не долго и сошла въ могилу какъ разъ въ то время разцвѣта своей славы и молодости, когда можно было ожидать отъ нея еще большаго развитія таланта. Ее оплакали, опуская въ могилу на Смоленскомъ кладбищѣ, газеты и журналы того времени посвятили ей сочувственные некрологи, а затѣмъ память о ней стала понемногу замирать и замѣняться забвеніемъ. Записокъ о ней осталось въ тогдашней литературѣ очень мало, и всѣ онѣ настолько кратки или же носятъ характеръ такой похвалы, тѣсно связанной съ недавними похоронами, что по нимъ трудно представить себѣ полную и цѣльную фигуру этой артистки. Быть можетъ, въ театральныхъ хроникахъ сохранились какія-либо данныя, болѣе подробныя и точныя, но въ періодической литературѣ ихъ мало. Даже большой фельетонъ, помѣщенный вскорѣ послѣ ея кончины въ одномъ изъ тогдашнихъ журналовъ, написанъ въ духѣ той почтительной снисходительности и похвалы, которыя основываются на латинской пословицѣ: «De mortuis aut bene, aut nihil».

По общимъ отзывамъ, В. Н. Асенкова была красавицей и, если вѣрить ея бронзовому бюсту на ея могилѣ, то это — дѣйствительная правда. Красота было первое, что поразило зрителей при ея дебютѣ на сценѣ; талантъ замѣтили уже позже. Театральный рецензентъ того времени такъ описываетъ въ «Сѣверной Пчелѣ» впечатлѣніе, произведенное Асенковой на публику: «Красота юной дебютантки произвела самое выгодное впечатлѣніе на зрителей при первомъ ея появленіи; талантъ довершилъ остальное. Асенкову осыпали похвалами и аплодисментами; съ той поры она сдѣлалась предметомъ всеобщаго восторга; молодежь была отъ нея безъ ума; старички, *разрушаясь въ ветхой кожѣ* (курсивъ подлинника), завистливо наводили на нее лорнетъ и не могли налюбоваться ея красотою; даже свѣтскія красавицы, любуясь собою передъ зеркаломъ, смущались при мысли объ Асенковой и въ утѣшеніе себѣ говорили: *вѣдь она—актриса; она выходитъ на сцену набѣленная и нарумяненная* (курсивъ подлинника)».

В. Н. Асенкова родилась 1-го апрѣля 1817 года и для тогдашняго времени получила очень хорошее воспитаніе, а для артистки тридцатыхъ годовъ—даже блестящее. Она знала французскій языкъ, музыку, пѣніе и прекрасно танцовала; науки, входившія въ составъ тогдашняго женскаго воспитанія, были ей хорошо знакомы. Съ природнымъ умомъ и живостью она соединяла необыкновенную память. Послѣднее обстоятельство подчеркивается во всѣхъ біографіяхъ; вездѣ указывается на то, что, благодаря счастливой памяти, она всегда выходила на сцену съ полнымъ знаніемъ ролей и что выучиваніе ролей давалось ей очень легко.

Первоначальное воспитаніе Варвары Николаевны весьма характерно однимъ изъ тѣхъ эпизодовъ, которые, между прочимъ, не рѣдки и въ наши дни. Отданная въ театральное училище, она была исключена оттуда «за неспособность». Приговоръ этотъ былъ произнесенъ тогдашнимъ директоромъ театровъ, княземъ С. С. Гагаринымъ. Успѣхи Асенковой, по его мнѣнію, были такъ слабы, что не подавали никакой надежды на то, чтобъ изъ нея когда-либо могла выработаться даже сносная актриса. Начальство театральной школы предсказывало ей съ увѣренностью, что ей на сценѣ никогда не удастся выдѣлиться, что ея постоянными ролями будутъ «роли безъ рѣчей», при изображеніи «народа», «толпы» и «гостей». П. П. Каратыгинъ (въ составленномъ имъ очеркѣ артистической дѣятельности В. Н. Асенковой—«Русская Старина», 1880, т. XXIX) видитъ въ этомъ эпизодѣ и исключеніи будущей артистки—недальновидность тогдашняго начальства театральнаго училища. Быть

можетъ, онъ до извѣстной степени и правъ; но не лишено также вѣроятности и предположеніе, что Асенкова принадлежала къ числу тѣхъ натуръ, развитіе которыхъ идетъ въ дѣтскіе годы туго и медленно, а затѣмъ проявляется вдругъ и неожиданно. Предположеніе это подтверждается тѣмъ, что дарованіе юной актрисы обнаружилось вдругъ, и при томъ въ такое время, когда этого меньше всего ожидали даже ближайшіе къ ней люди и друзья. Объ этомъ будетъ сказано ниже.

На сцену Асенкова попала, если можно такъ выразиться, по преемству. Мать ея, Александра Егоровна, была актрисой и настаивала на томъ, чтобъ и дочь ея шла по ея стопамъ. Желаніе матери понятно. Въ свое время она считалась выдающейся и талантливой актрисой и была, какъ говорятъ, неподражаема въ роляхъ субретокъ тогдашняго репертуара, цѣликомъ состоявшаго изъ французскихъ переводныхъ пьесъ. Ее описываютъ миловидной, ловкой и со свойственной типу субретки миловидной улыбкой. По словамъ Каратыгина, она, никогда не видавшая подлинной французской комедіи, силою своего таланта и врожденной сметливости, выполняла роли субретокъ такъ, какъ никто не выполнялъ ихъ на Петербургской французской сценѣ. Пожиная лавры и имѣя успѣхъ, она естественно желала, чтобъ и дочь ея также служила театру и сценѣ. Но первый же опытъ, такъ печально разрушившій ея надежды еще въ училищѣ, говорилъ далеко не въ пользу театральной карьеры для молодой Варвары Николаевны. Тѣмъ не менѣе, отказаться отъ сцены было невозможно уже потому, что съ нею былъ связанъ насущный кусокъ хлѣба.

В. Н. Асенкова была знакома съ театральными подмостками еще съ отроческихъ лѣтъ, но страсти и любви къ нимъ не питала никакой. Она поступила на службу въ театръ только потому, что нужно было помогать матеріально старѣвшейся матери и сестрѣ. Варвара Николаевна сама не разъ говорила своему другу и учителю—артисту И. И. Сосницкому, что поступила въ театръ съ такимъ же чувствомъ, съ какимъ бѣдная дѣвушка выходитъ замужъ за не любимаго, но богатаго человѣка, для того только, чтобы составить себѣ партію. Она держалась пословицы: «стерпится — слюбится» и испытала на себѣ всю тяжесть значенія ея. Позже она полюбила сцену настолько страстно, что даже не вышла замужъ, чтобы не покидать ея; но первоначальные мотивы ея артистическаго поприща были не любовь къ искусству, а привязанность къ своей семьѣ. Перспектива выйти замужъ и составить выгодную партію улыбалась ей не одинъ разъ. Увлеченные ея красотой, стройностью и блестящей игрой, добивались ея руки и «разрушавшіеся въ ветхой кожѣ»

пожилые люди, и молодежь; между ними было много людей очень богатыхъ и даже съ титулованнымъ положеніемъ въ свѣтѣ. Но исканія ихъ были безполезны: Асенкова предпочитала семейной жизни сцену и свободу. Такой же отказъ, съ примѣсью понятнаго негодованія, получали и тѣ лица, которыя, слѣдуя модѣ того времени, сулили ей золотыя горы за менѣе прочныя узы, безъ участія Гименея. В. Н. Асенкова пробыла на сценѣ шесть лѣтъ съ небольшимъ, съ января 1835 года по февраль 1841 года, получала массу посланій въ прозѣ и въ стихотворной формѣ, но репутація ея все время оставалась безупречной и чистой.

Талантъ и сценическія дарованія Асенковой были открыты случайно извѣстнымъ въ то время артистомъ И. И. Сосницкимъ, который былъ ея другомъ, наставникомъ, руководителемъ и замѣнялъ ей отца; Варвара Николаевна, въ свою очередь, питала къ нему полныя уваженія и любви дочернія чувства. И. И. Сосницкій былъ выдающеюся личностью, и какъ человѣкъ, и какъ актеръ. Добрый, ласковый, кроткій, любезный, но нервный и иногда вспыльчивый, онъ пользовался общей любовью и славился радушіемъ и хлѣбосольствомъ; въ театрѣ всѣ труппы одинаково уважали его и гордились его сотовариществомъ. Онъ былъ руководителемъ и наставникомъ молодыхъ, начинающихъ талантовъ, опытнымъ совѣтникомъ драматическихъ писателей, при постановкѣ на сцену ихъ произведеній, и человѣкомъ очень далекимъ отъ всякихъ интригъ и дрязгъ, которыя такъ обычны въ театральномъ мірѣ. Отличительной чертой его характера было то, что онъ не зналъ зависти: если товарищъ по сценѣ начиналъ пріобрѣтать успѣхъ, то онъ не только радовался, но и старался всячески содѣйствовать этому успѣху; онъ употреблялъ всѣ усилія для того, чтобы выдвинуть начинающаго товарища. Этимъ именно свойствамъ его характера и была обязана В. Н. Асенкова тѣмъ, что впослѣдствіи стала одной изъ видныхъ актрисъ Александринскаго театра. Всѣмъ развитіемъ своего дарованія она обязана только ему: онъ проходилъ вмѣстѣ съ нею большинство ея новыхъ ролей [1]).

Стяжать себѣ славу и извѣстность при тогдашнемъ репертуарѣ было задачей, далеко не легкой для начинающаго артиста. Пьесы того времени по большей части были, какъ уже сказано, переводныя, не особенно щеголявшія ни выгодными для исполнителей мѣстами, ни остроуміемъ. Асенковой пришлось выступить въ первый разъ передъ публикой въ комедіи «Три сул-

[1]) Очеркъ жизни и сценической дѣятельности И. И. Сосницкаго (статья Д. Д. Коровякова)—см. «Ежегодникъ Императорскихъ театровъ», сезонъ 1892—1893 гг., стр. 398—426.

танши или Солиманъ II» (соч. Фавара, переводъ Д. Н. Баркова) и въ водевилѣ «Лорнетъ» (соч. Скриба, переводъ П. А. Каратыгина). П. П. Каратыгинъ (въ указанной выше статьѣ) такъ характеризуетъ этотъ дебютъ: «Читателямъ, конечно, незнакомы «Три султанши»—нелѣпѣйшее произведеніе французскаго писателя минувшаго столѣтія, въ которомъ любимица Солимана II, Роксолана (француженка), играетъ имъ, какъ напудренная маркиза какимъ-нибудь виконтомъ на красныхъ каблукахъ, или, вѣрнѣе, какъ рѣзвая козочка вздумала бы играть съ тигромъ. Роль Роксоланы въ этой комедіи можетъ дать дебютанткѣ возможность выказать въ полномъ блескѣ красоту, ловкость, голосовыя средства, грацію, но отнюдь не художественное творчество; создать этой роли невозможно: единственная задача—превратить французскую маріонетку въ живое существо... И эту трудную задачу В. Н. Асенкова разрѣшила какъ нельзя лучше, сыгравъ роль Роксоланы неподражаемо. Сыгранная ею въ тотъ же вечеръ роль Мины въ водевилѣ «Лорнетъ» упрочила за нею первое мѣсто единственной водевильной актрисы».

Варвара Николаевна Асенкова.
Съ акварельнаго портрета (неизвѣстнаго художника), рисованнаго съ натуры (въ 1841 г.), автотипія Ангерера и Гешля (въ Вѣнѣ).
Изъ собранія Алексѣя Александровича Бахрушина.

Обѣ эти неблагодарныя для дебютирующей артистки пьесы были поставлены въ бенефисъ И. И. Сосницкаго, 21-го января 1835 года. Успѣхъ, которымъ сопровождался дебютъ В. Н. Асенковой указываетъ прямо на то, что способности и талантъ у нея были недюжинные: для того, чтобы въ неблагодарныхъ роляхъ сразу завоевать себѣ симпатіи публики, надо было имѣть серьезные сценическіе задатки. Задатки эти открылъ въ Асенковой Сосницкій, репетируя съ нею однажды роль Фанни въ переводной драмѣ «Мать и дочь соперницы». Читая эту роль передъ учителемъ, Варвара Николаевна такъ увлеклась ею и такъ живо вскрикнула въ одномъ выдающемся мѣстѣ, что Сосницкій, въ свою очередь, вскрикнулъ отъ удовольствія и тутъ же опредѣлилъ скрывавшееся до тѣхъ поръ направленіе таланта будущей артистки. Онъ рѣшилъ, что изъ нея образуется выдающаяся водевильная актриса. На дѣлѣ такъ оно и вышло: наибольшіе лавры она пожинала въ водевиляхъ, хотя не портила и драмъ, и трагедій. Пророчество дальновиднаго И. И. Сосницкаго сбылось въ первый же день ея дебюта. Лучшей иллюстраціей можетъ служить отзывъ театральнаго рецензента въ «Сѣверной Пчелѣ». Иллюстрація эта пріобрѣтаетъ цѣнность еще и потому, что печать въ тѣ годы (1835 г.) не пользовалась нынѣшней свободой, и всѣ замѣтки о театрѣ проходили предварительно черезъ театральную цензуру, а иногда даже и черезъ цензуру Министерства Императорскаго Двора. Приводимъ краткія выдержки изъ этой рецензіи:

«Поздравимъ любителей театра съ новымъ, рѣдкимъ на нашей сценѣ явленіемъ. Мы хотимъ сказать, что день, въ который дѣвица Асенкова появилась на сценѣ, можетъ остаться памятнымъ въ лѣтописяхъ нашего театра, если она въ строгомъ смыслѣ останется вѣрна своему назначенію... Неожиданно улыбнулась намъ Талія: 21-го января дѣвица Асенкова вышла на сцену—вышла и какъ-будто сказала: «Во мнѣ вы не ошибетесь!» — Красота безотчетливая насъ сильно поразить бы не могла, но такая пластически прекрасная наружность поистинѣ встрѣчается очень рѣдко. Въ отношеніи къ ея таланту скажемъ: есть предметы, которые съ перваго на нихъ взгляда поселяютъ къ себѣ довѣренность. Это мы говоримъ къ тому, что она не могла изобличить всѣхъ своихъ способностей по причинѣ бѣдности ролей, ею представленныхъ. Онѣ не могли дать пищи таланту, но при всемъ томъ она ихъ разыграла превосходно, сдѣлавъ ихъ занимательными. Въ этомъ особенно успѣла (она) въ роли Роксоланы, по существу своему утомительной до чрезвычайности. Но что всего болѣе заставляетъ брать въ ней участіе и говорить объ ея достоинствѣ, это то эстетическое чувство, которое она

пробудила и оставила въ насъ. Непринужденность, счастливое измѣненіе голоса и лица, благородство, пріемы, свойственныя женщинамъ высшаго круга, обѣщаютъ намъ въ ней комическую актрису въ строгомъ значеніи слова. Позволимъ себѣ сдѣлать небольшое замѣчаніе: органъ дѣвицы Асенковой звученъ и пріятенъ, но грудь ея, вѣроятно, по молодости ея, еще слаба;— желательно, чтобъ она поберегла себя».

Варвара Николаевна Асенкова.

Съ портрета, рисованнаго съ натуры Г. Алексѣевымъ и гравированнаго на стали Р. Женкинсомъ, автотипія Ангерера и Гешля (въ Вѣнѣ).

Портретъ этотъ былъ приложенъ къ журналу «Репертуаръ русскаго театра», 1841 г.

Послѣдній совѣтъ оказался не лишнимъ: слабость груди Асенковой была роковой.

Варвара Николаевна продолжала свои дебюты въ комедіи «Школа женщинъ» (переводъ Н. И. Хмельницкаго), въ комедіи «Адольфъ и Клара» (переводъ В. А. Каратыгина) и въ водевилѣ «Малъ да удалъ или Записки гусарскаго полковника» (переводъ В. А. Каратыгина). Успѣхъ ея въ этихъ пьесахъ былъ такъ великъ, что Дирекція театровъ, сообразивъ, что съ появленіемъ Асенковой на сценѣ сборы могутъ увеличиться, зачислила ее почти сейчасъ же въ труппу (въ 1835 году) и назначила ей сразу солидное по тогдашнему времени жалованье.

Талантливая артистка быстро пошла въ гору. Изъ «Дѣла» о ея службѣ, сохранившагося въ театральномъ архивѣ, мы узнаемъ, что въ январѣ 1835 года въ Дирекцію Императорскихъ театровъ Министромъ Двора были препровождены въ подарокъ «россійской актрисѣ дѣвицѣ Асенковой» Всемилостивѣйше пожалованныя брилліантовыя серьги (это было наградой за ея игру 24-го января), а менѣе чѣмъ черезъ двѣ недѣли, 7-го февраля, театральной конторѣ было предписано выдавать ей окладъ жалованья сразу по три тысячи рублей въ годъ. Въ подписанномъ въ это время контрактѣ В. Н.

Асенкова обязывалась «играть въ комедіяхъ, драмахъ и водевиляхъ роли молодыхъ любовницъ и другія по назначенію г. директора, — и съ тѣмъ, чтобъ имѣть собственный свой городской гардеробъ съ принадлежностями».

Въ слѣдующемъ году она возобновила контрактъ на три года, и, повидимому, просила частнымъ письмомъ прибавки содержанія, мотивируя большими издержками на гардеробъ; но въ прибавкѣ ей было отказано. Въ «Дѣлѣ» сохранились двѣ черновыя бумаги, въ одной изъ которыхъ говорится: «Никакой прибавки сдѣлано ей быть не можетъ, ибо, по собственному отзыву Государя, она никакихъ успѣховъ не дѣлала». Въ другой черновой говорится: «Письмо объ Асенковой уничтожить. Директоръ приказалъ сослаться на Министра, который велѣлъ ее оставить на прежнемъ положеніи».

В. Н. Асенкова пробыла на сценѣ всего только шесть лѣтъ, но и въ это короткое время русскій водевиль, по свидѣтельству Петра Каратыгина, могъ смѣло состязаться съ французскимъ, и молодая артистка не знала соперницъ не только между русскими, но даже и иностранными артистками Петербургскихъ театровъ. Она исполняла массу самыхъ разнородныхъ ролей; но самыми выдающимися ея созданіями были: Серафимъ — въ комедіи «Свадьба Фигаро» (переводъ Д. Н. Баркова), юнкеръ Лелевъ—въ водевилѣ «Гусарская стоянка» (соч. В. И. Орлова), маркизъ Юлій де Креки—въ водевилѣ «Полковникъ старыхъ временъ», Габріель—въ водевилѣ «Дѣвушка-гусаръ» (переводъ Ѳ. А. Кони), Бельфегоръ—въ водевилѣ «Чортовъ колпачекъ» (переводъ П. Н. Арапова), Софья—въ водевилѣ «Добрый геній» (переводъ Д. Т. Ленскаго), Карлъ II—въ водевилѣ «Пятнадцати-лѣтній король» (переводъ А. Ж.) и во многихъ другихъ. Большинство этихъ водевилей было слабо, но они смотрѣлись съ удовольствіемъ потому, что въ нихъ выступала Асенкова въ мужскихъ роляхъ: пажей и мальчиковъ; въ этихъ роляхъ она была неподражаема. Въ нихъ,—говоритъ ея біографъ,—«Асенкова была само совершенство! Красота лица, стройность, развязность, ловкость — все это соединялось въ ней въ высшей степени!.. Нельзя ничего вообразить себѣ миловиднѣе, очаровательнѣе Асенковой въ мужскомъ костюмѣ! Изъ всѣхъ актрисъ, которыя пытались, послѣ нея или вмѣстѣ съ нею, являться въ мужскомъ костюмѣ, ни одна не могла сравняться съ нею».

Вторая серія ролей, въ которыхъ Варвара Николаевна вызывала также много рукоплесканій и была очень хороша, заключалась въ цѣлой группѣ пьесъ, гдѣ она выступала въ роляхъ «наивностей» (ingénues): дѣвушекъ, барышень и молодыхъ свѣтскихъ женщинъ. Она играла Дженни—въ переведенной

Д. Т. Ленскимъ комедіи «Мечты», Катеньку—въ водевилѣ «Отецъ, какихъ мало» (соч. Н. Коровкина), Сонечку—въ водевилѣ «Ложа 1-го яруса» (соч. П. А. Каратыгина), Карпинскую—въ водевилѣ «Полюбовная сдѣлка» (переводъ П. И. Григорьева), Лизу—въ водевилѣ «Ножка» (переводъ П. А. Каратыгина), Корнелію—въ комедіи «Дѣдушка русскаго флота» (соч. Н. А. Полевого), Полину—въ водевилѣ «Новички въ любви» (соч. Н. Коровкина), въ пьесахъ «Мирандолина» (соч. Гольдони, переводъ В. А. Каратыгина), «Мальвина», (переводъ Д. Т. Ленскаго), «Елена» (соч. Скриба, переводъ П. С. Ѳедорова) и во многихъ другихъ.

Варвара Николаевна обладала замѣчательнымъ чувствомъ мѣры: она могла проявлять высокій комизмъ, неподдѣльную веселость и шаловливость, могла смѣшить публику до

В. Н. Асенкова—въ роли юнкера Лелева и П. П. Сосницкій въ роли—садовника Ивана
(«Гусарская стоянка», водевиль В. И. Орлова).
Съ виньетки (рисованной А. П. Брюлло вымъ и гравированной С. Ф. Галактіоновымъ), приложенной къ водевилю «Гусарская стоянка», изд. 1836 г.

слезъ, но при этомъ никогда не впадала въ каррикатуру; въ драматическихъ роляхъ она вызывала у зрителей невольныя слезы. Эту отличительную черту ея дарованія особенно подчеркиваетъ въ своемъ очеркѣ П. П. Каратыгинъ.

Драматическія роли составляли третью серію ея репертуара. Эти роли она проходила подъ руководствомъ умной и опытной А. М. Каратыгиной. Обѣ эти артистки были между собою въ наилучшихъ отношеніяхъ; первая охотно давала совѣты и уроки, а вторая пользовалась ими съ полной добросовѣстностью. Изъ драматическихъ ролей наибольшій успѣхъ Варвара Николаевна имѣла: въ «Эсмеральдѣ» (переводъ В. А. Каратыгина)—въ роли Мальвины, въ «Уголино» (соч. Н. А. Полевого)—въ роли Вероники и въ «Парашѣ-Сибирячкѣ».

Наконецъ, въ ея репертуарѣ былъ и четвертый родъ ролей, въ которыхъ она выступала, если не блестяще, то безукоризненно. Это были роли въ трагедіяхъ Шекспира: Офелія—въ «Гамлетѣ» и Корделія—въ «Королѣ Лирѣ». Въ репертуарѣ классической русской комедіи она создала роль Марьи Антоновны—въ «Ревизорѣ» и хороша была въ роли Софьи—въ «Горе отъ ума». Впрочемъ, относительно послѣдней комедіи Д. П. Сушковъ вноситъ поправку и утверждаетъ, что В. Н. Асенкова въ «Горе отъ ума» занимала преимущественно роль Натальи Дмитріевны Горичевой, а не Софьи, которую если она и играла, то не постоянно, а въ видѣ исключенія по какому-нибудь особому случаю.

Въ комедіяхъ она играла мало, потому что въ ея время комедій ставилось мало. Но за то въ водевилѣ она царствовала и не имѣла соперницъ. По отзывамъ тогдашняго рецензента «Сѣверной Пчелы»: «Водевиль, Дюръ (извѣстный водевильный артистъ) и Асенкова — три предмета, которыхъ невозможно представить одинъ безъ другого. Асенкова на сценѣ была, какъ у себя дома: ни малѣйшей робости, застѣнчивости или замѣшательства; развязность, ловкость и въ особенности игривость — неподражаемыя; веселости бездна. Ко всему этому прибавьте красоту, стройность таліи, вкусъ и изящество костюма, — и не станете удивляться, что молодые люди какъ-будто считали *обязанностью* (курсивъ подлинника) быть влюбленными въ Асенкову и вздыхать по ней».

Поступивъ на сцену не охотно, Варвара Николаевна, тѣмъ не менѣе, впослѣдствіи привязалась къ театру страстно и любила его до самой смерти. Когда слабое здоровье ея было еще сравнительно крѣпко, она работала неутомимо и играла ежедневно, и при томъ въ нѣсколькихъ роляхъ въ одинъ вечеръ; случалось ей нерѣдко играть и въ двухъ театрахъ въ теченіе одного вечера.

Играла она безъ отдыха и безъ разбора все, что только входило въ ея разнообразный и пестрый репертуаръ. Это обстоятельство отразилось на ней невыгодно сразу съ двухъ сторонъ. Не имѣя ни времени, ни возможности сосредоточиться, она разбрасывалась въ своемъ сценическомъ творчествѣ и не могла выработать ни одной серьезной роли, въ которой выступила бы во всемъ блескѣ своего недюжиннаго таланта. Съ другой стороны, масса утомительнаго и разнообразнаго труда и напряженія надорвали ея и безъ того не крѣпкое здоровье и безспорно сократили ея жизнь. Но въ матеріальномъ отношеніи Асенкова была обставлена прекрасно. Несмотря на отказъ въ прибавкѣ, при вступленіи во второй годъ службы, жалованье ей всетаки было увеличено. Въ контрактѣ съ Дирекціей, заключенномъ въ 1836 году, на три года, значится, что въ первый годъ она должна получать 3000 р., во второй — 3500 р. и въ третій — 4000 р., «съ тѣмъ, что если усмотрѣно будетъ мною (директоромъ театровъ, А. М. Гедеоновымъ), что Асенкова усердіемъ и стараніемъ сдѣлаетъ въ теченіе перваго года успѣхи въ усовершенствованіи своего таланта, то въ такомъ случаѣ жалованье второго года службы ея будетъ сравнено съ третьимъ». Но въ 1838 году, вмѣсто этого «сравненія», ей былъ предоставленъ полу-бенефисъ, состоявшійся 10-го января 1838 года (были исполнены слѣдующія пьесы: «Полковникъ старыхъ временъ», «Мечты» и «Влюбленный братъ»). Бенефисъ этотъ прошелъ блестяще.

Въ 1839 году контрактъ съ Асенковой былъ возобновленъ опять на три года и на еще болѣе значительныхъ условіяхъ: 4000 р. жалованья, по полу-бенефису каждый годъ и поспектакльныхъ за каждое сыгранное ею представленіе: 25 р.—за одну пьесу и, сверхъ этого, по 10 р.—за каждую слѣдующую пьесу, сыгранную въ тотъ же вечеръ. На второй годъ она получала за добавочныя пьесы по 15 р., а на третій—по 20 р.

Къ концу кратковременной жизни В. Н. Асенковой въ ней проснулось стремленіе къ серьезнымъ ролямъ; постоянныя «роли мальчиковъ» начали ее тяготить, и исполняла она ихъ далеко не съ прежней охотой. Она стала проявлять желаніе надъ чѣмъ-нибудь потрудиться и поработать; но это такъ и осталось только въ мечтахъ: тогдашній репертуаръ не далъ ей матеріала для этой работы. Ей хотѣлось отыскать такую роль, которая потребовала бы съ ея стороны усилій и борьбы, а затѣмъ принесла бы ей славу и извѣстность; но исканія эти не привели ни къ чему. Причины указаны только что.

Асенкова вела жизнь скромную и тихую. Занимая видное мѣсто на сценѣ, она, соотвѣтственно своему положенію, получала, какъ мы уже видѣли,

и значительное по тому времени содержаніе, дававшее ей возможность жить болѣе или менѣе широко и не отказывать себѣ ни въ чемъ. Но требованія ея были скромны: она не любила ни шумной жизни, ни нарядовъ; всѣ же свои доходы отдавала матери и сестрѣ.

Здоровье Асенковой пошатнулось черезъ три года послѣ поступленія на сцену; первые признаки чахотки, отъ которой она и сошла въ могилу, показались весною 1838 года. Она немедленно переѣхала на дачу въ Ораніенбаумъ, принадлежавшій тогда Великому Князю Михаилу Павловичу. Здѣсь теченіе болѣзни нѣсколько замедлилось, хотя особеннаго улучшенія не было замѣтно, несмотря на отдыхъ, чистый воздухъ и тѣ заботы, которыми ее окружали родные, товарищи и даже хозяинъ Ораніенбаума—Великій Князь. Онъ относился къ ней очень внимательно и отечески, заботился о томъ, чтобъ она была помѣщена удобно, бесѣдовалъ съ нею при встрѣчахъ, шутилъ и даже заботился объ ея развлеченіяхъ; съ этой цѣлью, по его приказанію, оркестръ ежедневно, по вечерамъ, игралъ близъ ея дачи тѣ мотивы, которые она особенно любила. Кромѣ того, ежедневно вѣстовой являлся изъ дворца на дачу Асенковой—узнать о ея здоровьѣ.

Сохранилось письмо В. Н. Асенковой къ И. И. Сосницкому, въ которомъ она упоминаетъ о добрыхъ и теплыхъ отношеніяхъ Великаго Князя къ ней и къ ея друзьямъ.

«Милый и добрый Иванъ Ивановичъ»,—писала она Сосницкому [1]).—«Съ удовольствіемъ спѣшу сообщить вамъ пріятную для васъ новость. Вчера вечеромъ я была въ Царскомъ саду, и Его Высочество Михаилъ Павловичъ почти два часа говорилъ со мною, болѣе все объ васъ, расхваливалъ васъ до небесъ, говорилъ, что онъ ужасно васъ любитъ, что вы—прекраснѣйшій и благороднѣйшій человѣкъ въ мірѣ, чрезвычайно умны и что онъ всегда находитъ особенное удовольствіе говорить съ вами, потому что это видно, что вы всегда были въ знатномъ кругу. Вы не можете себѣ представить, какъ мнѣ было пріятно слышать отъ такой высокой особы всѣ эти похвалы человѣку, котораго я привыкла любить и уважать и всегда считать за благороднаго, умнаго, честнаго и добраго; послѣ этого разговора просто боготворю Его Высочество,—я вижу, что онъ прекрасно умѣетъ отличать людей»...

Слѣдовавшая за этимъ лѣтомъ зима была для Асенковой довольно тяжела. Въ этомъ сезонѣ было поставлено нѣсколько новыхъ пьесъ и, кромѣ того, было много бенефисовъ, въ которыхъ она принимала по обыкновенію дѣя-

[1]) Отрывокъ изъ письма, напечатаннаго въ «Русской Старинѣ», за 1880 годъ (т. XXIX).

тельное участіе. Оживая во время спектаклей, она увлекалась своими ролями и нерѣдко забывала о своемъ разстроенномъ здоровьѣ и злоупотребляла имъ. Она не обращала должнаго вниманія на сквозняки въ уборныхъ, на страшную пыль на сценѣ, на копоть массы лампъ и тяжелый запахъ красокъ и декорацій; все это, однако, дѣйствовало на ея больную грудь и ухудшало ея положеніе.

Лѣто 1839 года она снова провела въ Ораніенбаумѣ; но дача на этотъ разъ мало помогла ей. Съ наступленіемъ новаго зимняго сезона, Асенкова опять выступила на сценѣ, но была уже неузнаваема: совсѣмъ больная и съ явственнымъ зловѣщимъ румянцемъ на щекахъ, она смотрѣла со сцены на публику глубоко впавшими глазами. Настроеніе духа ея было также не изъ хорошихъ: она предчувствовала неизбѣжность близкой кончины и не могла относиться къ ней равнодушно. По этому смерть отъ чахотки ея товарища по водевилю, Н. О. Дюра († 16-го мая 1839 г.), подѣйствовала на нее удручающимъ и угнетающимъ образомъ; это обстоятельство еще болѣе ухудшило ея и безъ того незавидное состояніе. Въ послѣдній разъ она играла 16-го февраля 1841 года, въ «Пятнадцати-лѣтнемъ королѣ» и въ «Новичкахъ въ любви», исполнивъ послѣдовательно роли короля-мальчика—Карла II и молоденькой дѣвочки-подростка—Полины. Публика вызывала ее въ этотъ вечеръ много разъ и аплодировала ей весьма сочувственно; но артистка уже чувствовала себя очень дурно, хотя и улыбалась привѣтливо въ отвѣтъ на аплодисменты. Послѣ этого раза Варвара Николаевна уже болѣе не появлялась на театральныхъ подмосткахъ. Въ мартѣ она, представивъ медицинское свидѣтельство, просила о шести-мѣсячномъ отпускѣ, съ сохраненіемъ содержанія, «и объ исходатайствованіи отъ щедротъ Монаршихъ какого-либо денежнаго пособія». Просьба ея была уважена: Государь разрѣшилъ ей заграничный отпускъ, съ сохраненіемъ жалованья—«не въ примѣръ прочимъ», и, кромѣ того, приказалъ выдать ей изъ Кабинета 150 червонныхъ на дорогу..... Но ни отпускомъ, ни щедро отпущенными червонцами В. Н. Асенковой воспользоваться не пришлось: 19-го апрѣля ея уже не было въ живыхъ.

Похоронили ее 22-го апрѣля 1841 года, на Смоленскомъ кладбищѣ, не далеко отъ главной церкви. На похоронахъ ея было очень много народа: были почти всѣ артисты, литераторы и любители и покровители искусствъ—театралы. Многіе плакали искренними и непритворными слезами. Умерла она всего 24-хъ лѣтъ отъ роду.

На могилѣ Асенковой стоитъ теперь памятникъ, сооруженный по рисунку И. И. Сосницкаго, на средства, собранныя по складчинѣ нѣсколькими лицами,

изъ числа которыхъ наиболѣе крупную сумму пожертвовалъ графъ Эссенъ-Стейнбокъ-Ферморъ; участвовалъ въ складчинѣ и И. И. Сосницкій.

В. Н. Асенковой посвящали свои стихи и воспѣвали ее: изъ современниковъ—Іеронимъ Южный (псевдонимъ), Д. Т. Ленскій, Д. П. Сушковъ и др., а изъ позднѣйшихъ поэтовъ—Н. А. Некрасовъ. Послѣ ея смерти Д. П. Сушковъ написалъ стихотвореніе:

Воспоминаніе о ней
Еще живетъ въ душѣ моей,
И будетъ въ ней всегда оно,
Пока мнѣ жить еще дано.

Газетный же рецензентъ того времени, заканчивая написанный имъ некрологъ В. Н. Асенковой, говоритъ: «Таковъ удѣлъ прекраснаго на свѣтѣ!».

Ал. Ч.

Могила В. Н. Асенковой (на Смоленскомъ кладбищѣ, въ С.-Петербургѣ).
Съ фотографіи любителя А. П. Чехова.

Театръ въ царствованіе Императрицы Екатерины II.

6-го ноября 1896 года исполнилось сто лѣтъ со дня смерти Императрицы Екатерины II. Ко времени поминокъ Великой Государыни и геніальной женщины въ періодической печати появился цѣлый рядъ статей, замѣтокъ и проч., имѣвшихъ цѣлью выяснить значеніе тридцати-четырехълѣтняго царствованія, создавшаго одну изъ самыхъ блестящихъ эпохъ русской исторіи и навсегда сохранившаго за собою наименованіе *Екатерининскаго вѣка*. Конечно, вся литература, вызванная поминальнымъ чествованіемъ, лишь слабо и блѣдно отражала тѣ величіе и поразительное разнообразіе, которыми отличалась треть-вѣковая, но остающаяся вѣчно безсмертной дѣятельность Екатерины II, какъ Государыни и величайшей изъ современныхъ ей женщинъ. Вообще, не только поминальная, но и вся имѣющаяся у насъ литература объ «Екатерининскомъ вѣкѣ» должна быть признана только «начальными опытами», которые, по волѣ или по неволѣ, принуждены были оставаться крайне не полными, лишь вскользь объяснять одни факты и явленія и оставлять безъ всякихъ объясненій другіе. Если для полной, всесторонней исторіи «Екатерининскаго вѣка» не наступило еще время, то, съ другой стороны, такая работа должна требовать огромныхъ литературныхъ, научныхъ и художественныхъ силъ, обладать которыми суждено

только избранникамъ. Въ ожиданіи такого избранника, который могъ бы соорудить литературно-историческій памятникъ, достойный имени и дѣятельности Великой Императрицы, современная историческая литература ограничивается, такъ сказать, частными изслѣдованіями государственной и общественной жизни Россіи въ одинъ изъ ея важнѣйшихъ періодовъ—въ начальный періодъ присоединенія къ культурной жизни Европы и пріобрѣтенія положенія и значенія великой державы.

Частныя или частичныя изслѣдованія «Екатерининскаго вѣка» въ нѣкоторыхъ областяхъ государственной жизни даютъ богатый матеріалъ будущему историку; но, параллельно съ этимъ, существуютъ отрасли общественной жизни и дѣятельности второй половины XVIII столѣтія, гдѣ историку приходится имѣть дѣло съ такими отрывочными фактами, съ такими бѣгло брошенными и случайно затронутыми данными, что на основаніи ихъ создавать общую опредѣленную картину, въ ея исторической послѣдовательности, не только трудно, но, пожалуй, и вовсе невозможно.

Одной изъ почти не затронутыхъ историческимъ изслѣдованіемъ отраслей государственно-общественной жизни Екатерининскаго времени остается театръ. До сихъ поръ мы еще не имѣемъ болѣе или менѣе обстоятельнаго историческаго очерка, знакомящаго насъ, въ общемъ и въ подробностяхъ, съ положеніемъ театральнаго дѣла въ царствованіе Императрицы Екатерины II, и при попыткѣ составленія такого очерка приходится руководствоваться и пользоваться вообще литературою объ «Екатерининскомъ вѣкѣ», какъ и литературою самаго этого вѣка.

Документовъ, которые можно принять безъ провѣрки, сомнѣній и споровъ при историческомъ изслѣдованіи Екатерининскаго театра, очень немного: ихъ главнымъ образомъ даютъ два источника—Полное Собраніе Законовъ и Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ. Но первый источникъ, не отражая положенія театральнаго дѣла вообще, говоритъ только объ одной его сторонѣ—о тѣхъ распоряженіяхъ и повелѣніяхъ, которыя вызывались намѣреніями Императорскаго правительства улучшить организацію театральнаго дѣла. Что касается Архива Дирекціи, то, при всей цѣнности сохраняемыхъ имъ данныхъ, въ немъ встрѣчаются существенно важные пробѣлы, возстановлять которые приходится по другимъ, уже требующимъ тщательной провѣрки и часто возбуждающимъ сомнѣнія, источникомъ.

Въ предлагаемомъ очеркѣ мы пытаемся сгруппировать весь тотъ матеріалъ, относящійся къ исторіи Екатерининскаго театра, который заключается

въ оффиціальныхъ источникахъ и разбросанъ по многочисленнымъ сочиненіямъ, изслѣдующимъ вообще государственную и общественную жизнь въ царствованіе Императрицы Екатерины II.

Царствованіе Екатерины Великой, по нашему мнѣнію, одинъ изъ наиболѣе важныхъ періодовъ въ исторіи театра въ Россіи; быть можетъ, это — даже важнѣйшій ея періодъ. Екатерининское время—это дѣтство вообще театра въ Россіи, младенчество—русскаго театра.

Младенчество и дѣтство — это такіе возрасты, которые чаще всего и почти исключительно питаются подражаніемъ; и русскій театръ въ свой начальный періодъ былъ всецѣло подражательнымъ. Судьбою было суждено, чтобы русскій театръ полностью, безъ всякихъ измѣненій, воспринялъ не только готовыя формы, но и сущность французскаго театра, и надолго оставался лишеннымъ національной самостоятельности. Императрицѣ Екатеринѣ II въ этомъ направленіи дѣятельности русскаго театра, конечно, принадлежала главная, руководящая роль.

Такъ сказать, оффиціальнымъ моментомъ начала русскаго театра, какъ извѣстно, считается 30-е августа 1756 года — день изданія Высочайшаго указа Императрицы Елизаветы Петровны «объ учрежденіи русскаго театра». Этотъ указъ содержитъ въ себѣ слѣдующее:

«Повелѣли Мы нынѣ учредить Русскій для представленія трагедій и комедій театръ, для котораго отдать Головинскій каменный домъ, что на Васильевскомъ Острову, близъ Кадетскаго дома. А для онаго повелѣно набрать актеровъ и актрисъ: актеровъ изъ обучающихся пѣвчихъ и ярославцевъ въ кадетскомъ корпусѣ, которые къ тому будутъ надобны, а въ дополненіе еще къ нимъ актеровъ изъ другихъ неслужащихъ людей, также и актрисъ приличное число. На содержаніе онаго театра опредѣлить, по силѣ сего Нашего указа, считая отъ сего времени, въ годъ денежной суммы по 5.000 рублей, которую отпускать изъ Статсъ-Конторы всегда въ началѣ года по подписаніи Нашего указа. Для надзиранія дома опредѣляется изъ копіистовъ Лейбъ-Кампаніи Алексѣй Дьяконовъ, котораго пожаловали Мы армейскимъ подпоручикомъ, съ жалованьемъ изъ положенной на театръ суммы по 250 рублей въ годъ. Опредѣлить въ оный домъ, гдѣ учрежденъ театръ, пристойный караулъ. Дирекція того Русскаго театра поручается отъ Насъ бригадиру Александру Сумарокову, которому изъ той же суммы опредѣляется, сверхъ его бригадирскаго оклада, раціонныхъ и деньщичьихъ денегъ въ годъ по 1.000 рублей и заслуженное имъ по бригадирскому чину, съ пожало-

ванья его въ оный чинъ, жалованье, въ дополненіе къ полковничью окладу, додать и впредь выдавать полное годовое бригадирское жалованье; а его, бригадира Сумарокова, изъ армейскаго списка не выключать. А какое жалованье, какъ актерамъ и актрисамъ, такъ и прочимъ при театрѣ, производить, о томъ ему, бригадиру Сумарокову, отъ Двора данъ реестръ» [1]).

Этотъ указъ, ни словомъ не касаясь будущей дѣятельности учреждаемаго театра, вмѣстѣ съ тѣмъ, предрѣшалъ ее вполнѣ опредѣленно: назначеніе директоромъ «бригадира Сумарокова» сразу ставило русскій театръ на тотъ путь, съ котораго онъ почти не уклонялся въ сторону до слѣдующаго вѣка. «Русскій Расинъ» долженъ былъ повести театръ въ томъ направленіи, которое являлось отголоскомъ французскаго псевдо-классицизма и рабомъ котораго оставался всегда самъ Сумароковъ. И, находившаяся еще въ дѣтскомъ возрастѣ, получавшая первые просвѣтительные уроки, русская публика, во второе десятилѣтіе существованія русскаго театра, должна была принимать за художественный шедевръ, за откровеніе искусства, отражающаго правду, такія, напримѣръ, размышленія Дмитрія Самозванца съ самимъ собою:

О, устрашающи меня Кремлевы стѣны!
Мнѣ мнится, что всякъ часъ вѣщаете вы мнѣ:
Злодѣй, ты врагъ, ты врагъ и намъ, и всей странѣ!
Гласятъ граждане: Мы тобою разоренны!
А храмы вопіютъ: Мы кровью обагренны!
Уныли вкругъ Москвы прекрасныя мѣста,
И адъ изъ пропастей разверзъ на мя уста;
Во преисподнюю зрю мрачныя ступени—
И вижу въ тартарѣ мучительскія тѣни;
Уже въ геоннѣ я и въ пламени горю;
Воззрю на небеса—селенье райско зрю:
Тамъ добрые цари природы всей красою,
И ангели кропятъ ихъ райскою росою;
А мнѣ, отчаянну, на что надежда днесь!
Въ вѣкъ буду мучиться, какъ мучуся я здѣсь.
Не вѣнценосецъ я въ великолѣпномъ градѣ,
Но беззаконникъ злой, терзаемый во адѣ.... и т. п.

Разумѣется, помощники Сумарокова могли и должны были всецѣло руководствоваться только его вкусами и его стремленіями и рабски слѣдовать за «создателемъ репертуара русскаго театра» въ первый періодъ его существованія.

[1]) «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ». Спб. 1892. Вып. I, отд. II, № 55, стр. 54.

13-го іюня 1861 года генералъ-адъютантъ Иванъ Шуваловъ, отъ Имени Ея Императорскаго Величества, препроводилъ въ Придворную Контору слѣдующее распоряженіе: «Ея Императорское Величество изволила указать г-на бригадира Сумарокова, имѣющаго дирекцію надъ Россійскимъ театромъ, по его желанію, отъ сей должности уволить, жить ему, гдѣ пожелаетъ, и Всемилостивѣйше указала, за его труды въ словесныхъ указахъ, которыми онъ довольно сдѣлалъ пользы, и за установленіе Россійскаго театра производить жалованье, каковое онъ нынѣ имѣетъ, безъ задержанія. Г. Сумароковъ, пользуясь Высочайшею Ея Императорскаго Величества милостію, будетъ стараться, имѣя свободу отъ должностей, усугубить свое прилежаніе въ сочиненіяхъ, которыя сколь ему чести, столь всѣмъ любящимъ чтеніе удовольствіе приносить будутъ» [1]).

Съ увольненіемъ Сумарокова отъ должности деректора, его вліяніе на русскій театръ, конечно, не прекратилось, и этотъ послѣдній еще долгое врмея продолжалъ оставаться всецѣло во власти французскаго псевдо-классицизма; репертуаръ первоначальнаго періода русскаго театра, кромѣ пьесъ Сумарокова, состоялъ почти исключительно изъ переводныхъ произведеній французской драматической литературы. Можетъ быть, при другихъ условіяхъ Ѳ. Г. Волковъ, основатель первоначальной русской сцены, и его знаменитый сподвижникъ, И. А. Дмитревскій, создали бы истинно національный театръ, который сослужилъ бы великую службу и дѣлу просвѣщенія, и гражданскому усовершенствованію общества. Но при условіяхъ, существовавшихъ во весь начальный періодъ русскаго театра, во все продолженіе царствованія Императрицы Екатерины II и особенно въ его послѣдніе годы, русскій театръ не могъ имѣть, такъ сказать, боевого, какого бы то ни было политическаго значенія.

Екатерина Великая теоретически признавала за театромъ высокое воспитательно-образовательное значеніе; достояніемъ всѣхъ прописей стало ея извѣстное изреченіе: «Театръ—школа народная; она должна быть непремѣнно подъ моимъ надзоромъ, я старшій учитель въ этой школѣ, и за нравы народа мой первый отвѣтъ Богу». Но сознаніе высокаго культурнаго значенія театра и своей серьезнѣйшей и отвѣтственной руководящей миссіи въ немъ оставалось у Екатерины почти исключительно теоретическимъ. Екатерининскій театръ во все время оставался благонравнымъ развлеченіемъ, въ которомъ совершенно одинаковую роль играли балеты, оперы и драматическія произведенія. Въ по-

[1]) Тамъ же, № 63, стр. 60—61.

слѣднихъ, какъ выходившихъ изъ-подъ пера самой Императрицы, такъ и сочинявшихся и передѣлывавшихся современными ей драматургами, господствовала та легкая шутка, которая, въ качествѣ средства castigare mores, можетъ считаться только за pium desiderium. Какъ сама Императрица, такъ и современные ей драматурги, въ сущности, вкладывали въ готовыя формы французской комедіи безобидное содержаніе, направлявшееся къ осмѣянію и вышучиванію мелкихъ, преимущественно внѣшнихъ, недостатковъ современнаго общества: чванство, ханжество, примитивное невѣжество, нелѣпая подражательность показнымъ формамъ культуры и пр., и пр.—все это,—было бы комично сказать: бичевалось,—нѣтъ, легко хлесталось смѣшкомъ, добродушной ироніей, незлобивымъ юморомъ. Такая «школа», разумѣется, не научала ничему дурному, но и по пути нравственнаго и духовнаго совершенствованія она не далеко доводила. Первымъ учителемъ въ «школѣ народной» съ яркимъ, глубоко затрогивавшимъ общественные и бытовые недостатки и пороки саркастическимъ смѣхомъ явился Фонвизинъ.

Французскій театръ, несомнѣнно, былъ ближе, доступнѣе, понятнѣе тогдашнему русскому образованному обществу, чѣмъ англійскій—съ слишкомъ сложнымъ и глубокимъ геніемъ Шекспира, или нѣмецкій—со смѣлой реформаторской проповѣдью Лессинга, уже сокрушившаго и разрушившаго тѣ основы сценическаго искусства, которыя у насъ только появлялись въ качествѣ великихъ и непреложныхъ заповѣдей. Псевдо-классицизмъ, съ его условностями, съ его оторванностью отъ жизни, съ его эффектами внѣшнихъ пріемовъ, оказался гораздо удобнѣе и легче для «подражанія», чѣмъ великій «психологическій анализъ» геніальнаго англійскаго драматурга. Сумароковъ ловко и искусно подражалъ Расину, но въ своемъ «вольномъ подражаніи» «Гамлету» довелъ величайшую міровую трагедію до послѣдней степени уродства и безобразія.

Сама Императрица Екатерина далеко не могла проникнуться величіемъ и глубиной Шекспировскаго генія. Она иронически относилась къ «подражателямъ» Шекспира, хотя и включила въ число своихъ драматическихъ произведеній: 1) «Водъ каково имѣть корзину и бѣлье!», *«вольное, но слабое переложеніе изъ Шакеспира*; 2) «Историческое представленіе изъ жизни Рюрика», *«подражаніе Шакеспиру, безъ сохраненія театральныхъ обыкновенныхъ правилъ»*; 3) «Начальное управленіе Олега», *подражаніе Шакеспиру, безъ сохраненія театральныхъ обыкновенныхъ правилъ»*.

Небезъинтересенъ слѣдующій отрывокъ изъ письма Екатерины II къ Гримму (отъ 24-го сентября 1786 г.):

«Castor et Pollux [1]) est un superbe spectacle; la Todi et Marchesini enchantent à faire tomber en pamoison les amateurs et les connaisseurs; pour les faiseurs de comédie, un grand opéra est un peu dur à la digestion. Ces faiseurs de comédie font présentement des pièces historiques à l'imitation de Schakespeare, que nous avons lu en allemand, traduit par Eschenburg: neuf tomes sont déjà gobés; les pierres gravées nous servent par-ci par-là pour le costume. Une de ces pièces historiques suivra de près le Chaman, qu'on jouera ce soir. Or, ces imitations de Schakespeare sont très commodes, parce que n'étant ni comédies, ni tragédies et n'ayant d'autres règles que celles du tact du supportable pour le spectateur, je les crois susceptibles de tout; n'y a à éviter que l'ennuyeux et l'insipide; les nôtres auront exactitude historique, autant qu'elle ne sera pas choquante; beaucoup de spectacles, belles âmes à beaux sentiments; quand ceux-ci viendront à propos, le moins de montre d'esprit de l'auteur, qu'il sera possible, la majesté des sujets et des situations des personnages fort intéressantes; de la première ceux qui l'ont lue et vu les répétitions disent déjà qu'on la recevra comme parente à tout le monde, tant elle parait intéressante» [2]).

Императрица Екатерина, находившаяся подъ обаяніемъ Вольтера, встрѣчала въ литературѣ французскихъ классиковъ удовлетвореніе своимъ вкусамъ, запросамъ и стремленіямъ. «J'aime Corneille», — восклицаетъ она въ письмѣ къ Гримму, отъ 2-го января 1780 года,—«il m'a toujours élevé l'âme; et je n'aime point qu'on touche aux ouvrages des gens de genie» [3]).

Также съ похвалой относится Екатерина къ пьесамъ Седэна: «Remerciez bien Sedaine, de ma part du désire qu'il marque de prendre sa revanche», — писала она Гримму 1-го іюля 1779 года,—«et dites-lui que s'il faisait, au lieu d'une, deux ou trois pièces, cent pièces, je les lirais toutes avidement. Vous savez qu'après la plume du patriarche il n'y en a point que j'aime tant à suivre que celle de Sedaine; quand je dis suivre, je veux dire qu'à la lecture, comme à la représentation, j'aime à suivre la marche de la tête de l'auteur; or, ceci vous ne direz point à Sedaine, crainte que cela ne lui fasse étudier sa marche et ne la rende moins naturelle; or, c'est précisément cette marche naturelle qui est précieuse. Dans les comédies du patriarche de Ferney j'aime tant à suivre cette marche: il y a dans ses pièces cent mille choses que quantité de gens d'esprit, de gens instruits laissent échapper sans y prendre garde» [4]).

[1]) Опера, съ музыкой Сарти.
[2]) Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества, т. XXIII, стр. 383—384.
[3]) Тамъ же, стр. 167.
[4]) Тамъ же, стр. 146.

Во вкусахъ и мнѣніяхъ съ Императрицей сходился «Сѣверный Расинъ», «первый россійскій драматургъ», Сумароковъ; а за этими мнѣніями слѣдовало, конечно, и тогдашнее младенчески-образованное общество. Самыя скромныя попытки реалистической литературы встрѣчались не только съ осужденіемъ, но и прямо съ негодованіемъ. Извѣстно, какой скандалъ устроилъ Сумароковъ по поводу постановки антрепренеромъ московскаго театра Бельмонти драмы Бомарше «Евгенія», которую великій подражатель французскимъ классикамъ и исказитель Шекспира считалъ «подлымъ» произведеніемъ, унижающимъ и оскверняющимъ драматическое искусство. Екатерина II также весьма неблагосклонно относилась къ Бомарше. «Le Mariage de Figaro»,—писала она Гримму 22-го апрѣля 1785 года,—«ne me servira pas non plus de modèle, car depuis la lecture de Jonathan Wilde le grand je ne me suis jamais trouvée en plus mauvaise compagnie que dans celle de cette noce célèbre; c'est apparemment pour imiter la comédie des anciens qu'on a remis sur le théâtre ce goût-la qu'on avait cru purifié depuis. Les expressions de Molière etaient libres et sortaient d'une gaîté naturelle comme effervescente; mais sa pensée n'était jamais vicieuse, au lieu que dans cette pièce si courue le sous-entendu ne vaut rien continuellement, et cela dure trois heures et demie. Outre cela, c'est un tissu d'intrigues où il y a un travail continuel et pas un brin de naturel; je n'ai pas ri une seule fois à la lecture; peut-être le jeu des acteurs rend-il le tout très plaisant» [1]).

Интересно кстати отмѣтить, что первая попытка познакомить русскую публику съ Шекспиромъ относится къ 1759 году; принадлежитъ она оказавшему огромныя услуги русскому театру, знаменитому Дмитревскому. Въ «Хроникѣ русскаго театра, Носова» приводится слѣдующая афиша, отъ 23-го января 1759 года:

На театрѣ въ Зимнемъ дворцѣ Россійскими придворными актерами представлена:

ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ РИЧАРДА III, КОРОЛЯ АНГЛИНСКАГО.

Трагедія въ 5-ти д. въ прозѣ, соч. Шакспира, переведенная съ англинскаго буквально актера Ивана Аѳанасьевича Дмитревскаго.

Дѣйствующія лица:

Герцогиня Іоркская		*Т. М. Троепольская.*
Ричардъ, герцогъ Глостерскій	сыновья ея	*Ѳ. Гр. Волковъ.*
Георгъ, герцогъ Кларенскій	сыновья ея	*Алек. Ѳ. Поповъ.*
Леди Анна, герцогиня Валійская		*Марья Волкова.*
Маргарита Данжу, вдова короля Генриха VI Ланкастерскаго		*Караулова.*
Лордъ Станлей		*Гр. Гр. Волковъ.*
Ричмондъ, его пасынокъ, потомокъ королей Ланкастерскихъ		*Мих. Поповъ.*

[1]) Тамъ же, стр. 334.

Лордъ Гастингсъ, камергеръ	*Шумской.*
Меръ Лондонскій	*Гав. Гр. Волковъ.*
Бракенсбури, комендантъ Товера	*Нв. Ао. Дмитревской.*
Герцогъ Букингамъ	*А. Н. Троепольской.*
Елизавета, супруга короля Эдуарда IV Іоркскаго	*Ольга Шумская.*
Эдуардъ, герцогъ Валійскій, сыновья ея	*Григорьевъ.*
Ричардъ, герцогъ Іоркскій, сыновья ея	*Егоровъ 1-й.*
Маркизъ Дорсетъ, сыновья королевы Елизаветы	*Замировъ.*
Лордъ Грей, сыновья королевы Елизаветы	*Бухаринъ.*
Герцогъ Норфолькъ	*Татищевъ.*
Графъ Сюррей	*Лабызевъ.*
Графъ Риверсъ, братъ королевы Елизаветы	*Сонцевъ.*
Лордъ Элли	*Карауловъ.*
Сиръ Ричардъ Ратклифъ	*Петровъ.*
Костибль, преданные Ричарду герцогу Глочестеру	*Ванслов.*
Ловель, преданные Ричарду герцогу Глочестеру	*Головъ.*
Графъ Оксфордъ, преданные Ричмонду	*Сычкаревъ.*
Блумъ, преданные Ричмонду	*Ефимовичъ.*
Сиръ Джемсъ Тиррель	*Лабызевъ.*
Пажъ короля Ричарда	*Александровъ.*
1-й, граждане	*Егоровъ 2-й.*
2-й, граждане	*Михайловъ.*
1-й, убійцы	*Сухомлиновъ.*
2-й, убійцы	*Новиковъ.*
Офицеръ	*Голубевъ.*
1-й, воины	*Мих. Чулковъ.*
2-й, воины	*Соколовъ.*
3-й, воины	*Иконниковъ.*
4-й, воины	*Марковъ.*

Придворные, народъ и воины.

Тѣни:

Короля Генриха IV	*Бахметьевъ.*
Эдуарда, сына его	*Григорьевъ.*
Ривера	*Сонцевъ.*
Герцога Кларенскаго	*Ал. Ѳ. Поповъ.*
Ричарда, герцога Іоркскаго	*Александровъ м.*
Букингама	*А. Н. Троепольской.*
Леди Анны	*Марья Волкова.*
Лорда Гастингса	*Шумской.*

Начало въ 5 часовъ [1]).

Эта попытка ввести на русскую сцену Шекспировскій репертуаръ, видимо, не имѣла успѣха; Дмитревскій скоро самъ подпалъ подъ вліяніе господствовавшихъ литературныхъ вкусовъ и симпатій и принужденъ былъ обогащать русскую драматическую литературу главнымъ образомъ переводами французскихъ пьесъ. Можно было предполагать, что, послѣ своего заграничнаго путешествія, Дмитревскій, познакомившійся съ Гаррикомъ и видѣвшій великаго актера въ «Макбетѣ» и въ «Какъ вамъ будетъ угодно», возобновитъ опытъ постановки пьесъ геніальнаго англійскаго писателя на русской сценѣ; но нашъ знаменитый актеръ привезъ изъ Англіи только переводъ небольшой пьески самого Гаррика—«Табачный продавецъ», которая и была, «для

[1]) «Хроника Русскаго театра, Носова». М. 1883. Стр. 141—142.

открытія театральныхъ представленій послѣ великаго поста, на Зимняго дворца театрѣ россійскими придворными актерами представлена въ первый разъ» 8-го апрѣля 1767 года [1]).

Въ дальнѣйшемъ изслѣдованіи Екатерининскаго театра, при подробномъ ознакомленіи съ его репертуаромъ, для насъ будутъ очевидны всѣ тѣ вліянія и заимствованія, которыми приходилось руководиться и ограничиваться, въ качествѣ «воспитательно-образовательныхъ средствъ», русскому театру въ первый періодъ его дѣятельности. Русскій театръ, при своемъ возникновеніи, взялъ не только готовыя формы, но и готовыя сущность и содержаніе французскаго театра. Но если для насъ годны были первыя, то для дѣйствительнаго воспитанія и образованія еще младенчески-неразвитаго общества необходимо было влить въ нихъ такую сущность, которая не только не была бы оторвана отъ жизни, а, наоборотъ, возможно ярче и рѣзче отражала бы жизнь. Псевдо-классицизмъ не могъ представить благотворной пищи для ума и сердца тогдашняго общества, которое требовало простого, живого поученія. И уже въ первыя десятилѣтія существованія русскаго театра, въ разгаръ властнаго господства Сумарокова, стали раздаваться—сначала, конечно, слабые, робкіе, неувѣренные въ самихъ себѣ и въ сочувствіе окружавшихъ—протесты противъ того направленія, которому слѣдовалъ русскій театръ. Однимъ изъ первыхъ протестантовъ явился драматургъ Лукинъ, который, къ сожалѣнію, не обладалъ такимъ творческимъ талантомъ, чтобы выступить, ради борьбы съ господствовавшимъ направленіемъ, съ равными художественными средствами. Теоретически Лукинъ понималъ и выражалъ тѣ задачи, разрѣшить которыя предстояло русской драматической литературѣ, но въ своихъ произведеніяхъ онъ оставался почти рабскимъ подражателемъ царившимъ образцамъ.

Первымъ писателемъ, оказавшимъ великую, историческую услугу русскому театру, сблизившимъ его съ жизнью, показавшимъ современной публикѣ не только «достойные плоды», но и корни «злонравія» общества, былъ Фонвизинъ съ его комедіями: «Бригадиръ» и, въ особенности, «Недоросль».

Сумарокову, безспорно, принадлежитъ почетное мѣсто въ исторіи русскаго театра, какъ основателю его внѣшнихъ формъ, какъ первому организатору отечественной сцены; но заслуги Фонвизина, разумѣется, имѣютъ гораздо большее культурное, общественное и государственное значеніе: едвали ошибочнымъ будетъ утвержденіе, что только съ Фонвизина театръ стано-

[1]) Тамъ же, стр. 289.

вится «зеркаломъ», въ которомъ общество впервые могло увидѣть свои «кривыя рожи», что только появленіе на сценѣ «Недоросля» возвело театръ на высокую степень «школы народной» и впервые осуществило теоретическія намѣренія и задачи Великой Императрицы.

II.

Съ цѣлью лучшей группировки матеріала, относящагося къ исторіи Екатерининскаго театра, мы раздѣлимъ нашъ очеркъ на три послѣдовательныя части, изъ которыхъ въ первой коснемся *управленія театрами*, какъ въ Петербургѣ, такъ и въ Москвѣ; во второй — *репертуара*; въ третьей — *состава труппъ*. Такая группировка, намъ кажется, сама собою подготовитъ общіе выводы о дѣятельности театра въ царствованіе Императрицы Екатерины II.

Послѣ увольненія отъ должности «директора надъ Россійскимъ театромъ» бригадира Сумарокова, общее завѣдываніе театрами осталось всецѣло въ рукахъ барона (впослѣдствіи—графа) Сиверса. Въ концѣ царствованія Императрицы Елизаветы Петровны существовало четыре труппы: итальянская оперная, балетная, французская и русская.

Вскорѣ послѣ смерти Императрицы Елизаветы († 25-го декабря 1861 года) Императоръ Петръ III Ѳеодоровичъ, указомъ, отъ 7-го января 1762 года, даннымъ Придворной Конторѣ, повелѣлъ: «Оной Конторѣ нижеписанныхъ, находящихся при Дворѣ, изъ службы отъ Двора Нашего отпустить, а именно: французскихъ комедіантовъ и прочихъ той труппы служителей всѣхъ.... и, удовольствуя ихъ надлежащими, въ силу ихъ контрактовъ, проѣздными деньгами и прочимъ, такожъ и заслуженнымъ жалованьемъ, дать имъ абшиды...» [1]).

Затѣмъ, Именнымъ Высочайшимъ указомъ, отъ 22-го марта 1762 года: «Его Императорское Величество Всемилостивѣйшій Государь Высочайше указать соизволилъ вольному комедіанту иноземцу Іоганну Нейгофу, съ женою, Іоганною Елеонорою, дозволить, какъ въ С.-Петербургѣ, такъ и въ Москвѣ, въ Ригѣ и Ревелѣ, содержать вольныя комедіи своимъ коштомъ и подлежащихъ къ тому потребное число людей выписать; и для того изъ Сената дать ему съ женою привиллегію» [2]).

[1]) «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ». Вып. I, отд. II, № 64, стр. 61.

[2]) Тамъ же, № 65, стр. 62.

Такимъ образомъ, при восшествіи на престолъ Императрицы Екатерины II, придворныхъ труппъ было три: итальянская оперная, балетная и русская драматическая, а также, въ качествѣ «вольной», имѣла разрѣшеніе на представленіи нѣмецкая труппа.

Послѣ траура (сначала по Императрицѣ Елизаветѣ, затѣмъ по Императорѣ Петрѣ Ѳеодоровичѣ), продолжавшагося въ сложности почти девять мѣсяцевъ (съ 25-го декабря 1761 года по 22-е сентября 1762 года), спектакли возобновились въ Москвѣ во время торжествъ Священнаго Коронованія Императрицы Екатерины II Алексѣевны. 23-го сентября 1762 года «въ Кремлевскомъ дворцовомъ театрѣ итальянскими придворными актерами представлена въ первый разъ: «Олимпіада», драма музыкальная въ 4-хъ д., музыка соч. Томаса Траота, декораціи г. Градиція, машины Іосифа Бригоцци, платья г. Женара»; опера сопровождалась «четырьмя балетами», сочиненія балетмейстера Гаспара Анжолини [1]).

9-го октября 1762 года «Ея Императорское Величество Именнымъ Своего Императорскаго Величества указомъ изволила указать будущею весною выписать ко Двору Ея Императорскаго Величества компанію достойныхъ французскихъ комедіантовъ, какъ оные прежде, прошлаго 1743 года съ марта мѣсяца по нынѣшній 1762 годъ, находились, и на той же суммѣ, какою они прежде содержаны были, 15.000 р. въ годъ, и въ томъ съ ними на надлежащихъ кондиціяхъ заключить контрактъ, и въ томъ, куда надлежитъ, отъ Придворной Конторы писать. Того ради Придворная Контора, во исполненіе того Ея Императорскаго Величества Именного указа, приказали: куда надлежитъ къ россійскимъ министрамъ писать, дабы показанные французскіе комедіанты въ службу ко Двору Ея Императорскаго Величества пріисканы были, достойные только оной принадлежать, чтобы въ театральныхъ представленіяхъ ни въ какихъ роляхъ недостатка не было, на то и высланы будутъ; а что будутъ просить содержанія, о томъ требовать увѣдомленія немедленно, чтобъ оные къ подлежащему времени приняты и сюда отправлены быть могли. Подлинный подписалъ Графъ Карлъ Сиверсъ» [2]).

---

[1]) «Хроника Русскаго театра, Носова», стр. 211—212. Араповъ, въ своей «Лѣтописи русскаго театра» (стр. 80), даетъ, очевидно, ошибочную справку, сообщая, что «русскій театръ при Императрицѣ Екатеринѣ открылся представленіемъ оперы «Олимпіада», музыка соч. Манфредини, декораціи Градиція, балеты вѣнскаго балетмейстера Гильфердинга»; русская драматическая труппа не обладала вокальными силами и не могла исполнять оперу.

[2]) «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ». Вып. I, отд. II, № 66, стр. 62—63.

Въ виду состоявшагося Высочайшаго повелѣнія, 20-го декабря 1762 года Придворная Контора, въ лицѣ графа Сиверса и князя Голицына, составила слѣдующее опредѣленіе: «Ея Императорское Величество Именнымъ Своего Императорскаго Величества указомъ изволила указать выписать въ службу ко Двору Ея Императорскаго Величества для представленія на Придворномъ театрѣ французскихъ спектакелей цѣлую французскую компанію комедіантовъ, такожъ, въ дополненіе итальянской компаніи, въ Венеціи и изъ другихъ мѣстъ пѣвицъ и прочихъ, въ коихъ надобность состоитъ; а на выписываніе оныхъ французскихъ комедіантовъ и въ итальянскую компанію пѣвицъ и прочихъ, на платежъ проѣздныхъ денегъ и на выдачу на первый случай, въ зачетъ жалованья,—потребно до 3.000 р. Того ради Придворная Контора, во исполненіе онаго Ея Императорскаго Величества Именного указа, приказали: въ Кабинетъ Ея Императорскаго Величества послать сообщеніе и требовать, чтобъ отъ онаго благоволено было на выписываніе означенныхъ французскихъ комедіантовъ и принадлежащихъ въ итальянскую компанію пѣвицъ и прочихъ показанное число денегъ, 3.000 р., отпустить изъ соляной суммы и отдать полковнику Степану Рамбуру, ибо на таковое выписываніе оныхъ людей деньги всегда получаются изъ соляной суммы; а при томъ въ томъ сообщеніи объявить, когда оныя деньги и на что употреблены будутъ, о томъ во оный Кабинетъ Ея Императорскаго Величества сообщенъ будетъ реестръ и приняты будутъ на счетъ тѣхъ компаній, сколько на которую будетъ издержано; а реченному полковнику г. Рамбуру о присылкѣ тѣхъ денегъ по запискѣ въ приходъ и о репортованіи въ Придворную Контору дать ордеръ» [1]).

Какъ извѣстно, съ восшествіемъ на престолъ, Императрица Екатерина II приблизила ко Двору, между прочими, И. П. Елагина, который Высочайшимъ указомъ, отъ 27-го іюля 1762 года, былъ произведенъ въ дѣйствительные статскіе совѣтники и опредѣленъ въ Кабинетъ «при Собственныхъ Ея Императорскаго Величества дѣлахъ у принятія челобитенъ, а также членомъ Дворцовой Канцеляріи и Коммиссіи о винѣ и соли» [2]). Хотя съ 1762 года по 1766 годъ всѣ распоряженія отъ Придворной Конторы, относящіяся къ дѣламъ по театру, исходили за подписями графа Сиверса и князя Голицына, но Елагинъ въ это время въ дѣлахъ театральныхъ принималъ дѣятельное участіе.

[1]) Тамъ же, № 68, стр. 63—64.

[2]) *А. О. Круглый.* И. П. Елагинъ. Біографическій очеркъ. («Ежегодникъ Императорскихъ театровъ», сезонъ 1893—1894 гг., приложенія кн. 2-я, стр. 99).

Профессоръ Архангельскій, въ своей статьѣ «Русскій театръ XVIII вѣка» («Русское Обозрѣніе», 1894 г., кн. V и VI), ошибочно сообщаетъ, что «при Екатеринѣ завѣдываніе театрами и въ Петербургѣ, и въ Москвѣ было передано И. П. Елагину (начиная приблизительно съ осени 1762 года по конецъ 80-хъ годовъ, до 1779—1783 гг.). Съ 1767 года помощникомъ Елагину былъ назначенъ В. И. Бибиковъ, а потомъ С. Ѳ. Стрекаловъ». Здѣсь всѣ данныя не вѣрны: оффиціальное назначеніе Елагина на постъ директора театровъ состоялось только 20-го декабря 1766 года; Стрекаловъ же никогда помощникомъ Елагина не былъ. Бибикову было повелѣно имѣть самостоятельную «дирекцію надъ Россійскимъ театромъ» 12-го декабря 1765 года; Высочайшій указъ Придворной Конторѣ, отъ этого числа, гласитъ слѣдующее: «Чрезъ сіе повелѣваемъ Двора Нашего камеръ-юнкеру Василію Бибикову имѣть дирекцію надъ Россійскимъ театромъ и всему, что до онаго принадлежитъ, быть въ его вѣдомствѣ; а наставленія въ томъ, по случаю надобности, Придворная Контора давать ему, Бибикову, имѣетъ» [1]).

13-го октября 1766 года Екатерина II издала слѣдующій указъ Придворной Конторѣ: «По приложенному при семъ, касательно до спектакелей, стату, Всевысочайше Придворной Конторѣ повелѣваемъ слѣдующее: 1) разобрать всѣхъ нынѣ при спектакеляхъ находящихся людей, и о излишнихъ, безъ контрактовъ содержимыхъ, подать къ Намъ обстоятельную вѣдомость, чужестранцы ли они, могущіе отсюда отлучиться, или россійскіе подданные, кои безъ пропитанія оставлены быть не могутъ? 2) Статъ укомплектовать достойными и въ знаніи, по должности каждаго, искусными людьми, и впредь, сверхъ стата, излишнихъ людей не содержать. 3) О тѣхъ, кои изъ чужестранныхъ, по заключеннымъ съ Придворною Конторою контрактамъ, получаютъ нынѣ жалованья болѣе статнаго положенія, подать къ Намъ особливо именной списокъ, съ показаніемъ о каждомъ, по которое число контрактъ его заключенъ, дабы до того числа жалованье имъ, по ихъ контрактамъ, безъ нарушенія производилось. 4) Заключая впредь контракты, обращаться къ положенной въ статѣ суммѣ, и, не взирая на то, кому сколько опредѣлено, давать,—одному больше, другому меньше,—по разсужденію Придворной Конторы, наблюдая единственно только то, чтобы не превзойти никогда опредѣленной суммы. 5) Квартиры, сверхъ жалованья, давать и опредѣлять впредь въ казенномъ домѣ только такимъ, которые, по должностямъ своимъ, частыя обязаны имѣть репетиціи, но не болѣе, какъ сколько казенный, въ

[1]) «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ». Вып. I, отд. II, № 92, стр. 84.

Милліонной улицѣ находящійся, домъ помѣстить можетъ. 6) Сверхъ положенной въ статѣ суммы, ни отъ которой команды впредь ни деньгами, ни матеріалами, какъ для театра, такъ и для театральныхъ служителей, ничего не требовать, исключая одни только для топленія театра дрова, которыя Дворцовая Канцелярія по прежнему отпускать имѣетъ. 7) Положенные въ статѣ пенсіоны производить, докладываясь Намъ, съ прописаніемъ, сколько, въ силу опредѣляемаго стата, тотъ человѣкъ пенсіона достоинъ и сколько лѣтъ онъ безвыѣздно при Дворѣ Нашемъ выслужилъ. 8) На кареты, получа опредѣленную въ статѣ одинъ разъ изъ Соляной Конторы сумму — полторы тысячи рублевъ, отдать въ Конюшенную Контору, которой объявленныя тамо пять каретъ, сдѣлавъ, содержать на конюшнѣ, пріемля каждый годъ на содержаніе ихъ изъ Придворной Конторы по двѣсти рублевъ, и изъ сихъ денегъ, храня ихъ, не мѣшая съ конюшенною суммою, оныя кареты починивать, смазывать и впредь новыя дѣлать, никогда уже болѣе на нихъ денегъ не требуя. 9) Сіи кареты употреблять для театральныхъ служителей, какъ въ резиденціяхъ, такъ и для поѣздки ихъ въ Петеръ-Гофъ, въ Сарское Село и въ прочія мѣста, куда приказано будетъ, не требуя въ прибавокъ другихъ; развѣ по необходимости для театральнаго гардероба надобны будутъ линеи или фура, въ такомъ случаѣ брать ее изъ Конюшенной Конторы. 10) Лошадей для сихъ, какъ въ резиденціи, такъ и въ объявленныя мѣста, поѣздокъ нанимать Придворной Конторѣ изъ положенной въ статѣ суммы и, когда надобно, посылать оныхъ съ капельдинеромъ за каретами. Въ прочемъ поступая, Придворная Контора, какъ по сему Нашему указу, такъ и по предписанію въ томъ Нами конфирмованномъ статѣ, имѣетъ дать съ сего во всѣ дворцовыя команды точныя для исполненія копіи; а объ отпускѣ въ два годовые срока вновь опредѣленной суммы указъ Соляной Конторѣ данъ» [1]).

Самый «Статъ всѣмъ къ театрамъ и къ камеръ и бальной музыкѣ принадлежащимъ людямъ, такожъ и сколько въ годъ и на что именно для спектакелей полагается суммы» [2]) явился съ основанія театра въ Россіи первой попыткой опредѣлить и установить нормальный составъ всѣхъ придворныхъ труппъ и денежныя суммы, въ предѣлахъ которыхъ должна оставаться стоимость содержанія каждой изъ нихъ. «Статъ» этотъ, разумѣется, представляетъ большой интересъ, и мы остановимся на немъ нѣсколько подроб-

[1]) Тамъ же, № 94, стр. 85—86.

[2]) Тамъ же, № 95, стр. 86—90.

нѣе, такъ какъ это — одинъ изъ немногихъ важныхъ документовъ въ исторіи Екатерининскаго театра, дающій ясное и опредѣленное представленіе объ его организаціи.

По суммѣ расходовъ въ «статѣ» первое мѣсто отведено *оперѣ и камеръ-музыкѣ*. Составъ оперной труппы опредѣлялся слѣдующій: 1 стихотворецъ (т. е. либреттистъ) съ жалованьемъ—600 р. въ годъ; 1 капельмейстеръ съ жалованьемъ—3.000 р.; другой капельмейстеръ и сочинитель балетной музыки—1.000 р. («сей, обще съ первымъ капельмейстеромъ, составляютъ два клавира»); первый оперный пѣвчій съ жалованьемъ — 3.500 р.; второй—2.500 р.; третій—2.000 р.; теноръ—2.000 р.; примадонна—2.000 р.; вторая—1.500 р.; третья—1.000 р.; концертъ-мейстеръ—1.000 р. Составъ камеръ-музыки, т. е. оперная оркестра, опредѣленъ былъ слѣдующій: 16 скрипачей, изъ которыхъ 4 съ жалованьемъ—по 700 р., 4—по 600 и 8—по 400 р.; всѣ остальные музыканты получали по 400 р., независимо отъ рода инструментовъ; контрабасистовъ опредѣлялось — 2, віолончелистовъ — 2, фаготистовъ — 2, флейтраверсистовъ — 2, гобоистовъ — 2, альтистовъ — 4, валторнистовъ—2, трубачей — 2, литаврщикъ — 1. Такимъ образомъ, весь составъ оперная оркестра опредѣлялся въ 35 музыкантовъ; но при этомъ предусмотрительно была сдѣлана оговорка: «Ко всему сему оркестру прибавлять, если нужда потребуетъ, изъ положенныхъ въ статъ бальныхъ музыкантовъ». «Статъ» совершенно не предусматривалъ оперная хора, и на содержаніе хористовъ не назначалось никакой суммы. Всего на содержаніе оперы и камеръ-музыки опредѣлялся расходъ въ—37.400 рублей.

Второй статьей расходовъ по «стату» слѣдовали *балеты*. Составъ балетной труппы предполагался слѣдующій: 1 балетмейстеръ съ жалованьемъ—2.500 р.; 4 танцовщика (т. е. солиста): серьезный—2.000 р., первый комическій—2.000 р., деми-характера—1.500 р., ба-комикъ—1.000 р.; 4 танцовщицы (солистки): серьезная — 2.000 р., первая комическая — 2.000 р., деми-характера—1.500 р., ба-комикъ—1.000 р.; составляющіе фигуру (т. е. фигуранты и фигурантки): танцовщиковъ — 12, танцовщицъ — 12, съ жалованьемъ тѣмъ и другимъ—по 300 р. каждому; маленькихъ учениковъ 4—по 150 р., ученицъ 4—также по 150 р.; при нихъ женщинѣ—200 р. Такимъ образомъ, нормальный составъ балетной труппы опредѣлялся въ 40 человѣкъ. Всего годичнаго расхода на балеты предназначалось—24.100 рублей.

На *бальную музыку* ассигновывалось въ годъ—9.200 р. Въ составъ бальнаго оркестра входили: директоръ музыки (капельмейстеръ) съ жало-

ваньемъ—1.000 р.; 24 скрипача, 4 контрабасиста, 2 віолончелиста, 2 фаготиста, 2 флейтраверсиста, 2 гобоиста, 2 валторниста, 2 трубача и 1 литаврщикъ; всего бальный оркестръ состоялъ изъ 41 музыканта, изъ нихъ каждому, независимо отъ рода инструмента, жалованье опредѣлялось по 200 рублей въ годъ.

«Статъ» относительно оперной и балетной труппъ установлялъ пенсіи въ слѣдующихъ размѣрахъ и на слѣдующихъ основаніяхъ:

1) Относительно оперы и камеръ-музыки: а) «Первымъ пѣвцамъ и пѣвицамъ, по десятилѣтней здѣсь службѣ, давать пенсіону по 200 рублевъ по смерть ихъ, а прочимъ въ полы; но съ тѣмъ, если они нигдѣ уже въ другихъ государствахъ служить не станутъ». б) «Кто изъ музыкантовъ до старости здѣсь дослужитъ, такимъ производить пенсіонъ отъ 50 до 100 и до 150 рублевъ, послѣднее, если здѣсь навсегда останется. За учениковъ лучшимъ музыкантамъ платить изъ экономической суммы по разсмотрѣнію, содержа учениковъ не болѣе 8 человѣкъ. А какъ ученики, получающихъ жалованье отцовъ дѣти, или изъ пѣвчихъ, получающихъ свое жалованье, бываютъ, то, доколѣ они учатся, могутъ содержать себя на своемъ коштѣ, а, вступя въ капеллу, получать изъ опредѣленной суммы, ибо тогда заступаютъ уже они мѣсто музыканта, составляя число оркестра».

2) Относительно балетной труппы: «Танцовщикамъ и танцовщицамъ, кои десять лѣтъ здѣсь въ службѣ безвыѣздно пробудутъ, слѣдовательно, и лѣта, и силы свои потеряютъ, давать пенсіонъ: танцовщику—отъ 150 и до 200 рублевъ, послѣднее, если онъ здѣсь навсегда останется, танцовщицѣ — отъ 200 до 250 рублевъ; потому жъ послѣднее по смерть ихъ, а первое съ тѣмъ, если они нигдѣ уже служить не обяжутся; а какъ скоро узнано будетъ, что они, выѣхавъ отсюда, пошли гдѣ-нибудь въ службу, то пенсіонъ отрѣшается. Фигурантамъ и фигуранткамъ въ полы».

На содержаніе *французскаго театра* назначалось по стату—21.000 р. Нормальный составъ труппы опредѣлялся слѣдующій: первый трагическій и комическій любовникъ съ жалованьемъ—2.000 р.; второй—1.200 р.; третій—800 р.; перъ-нобль—1.200 р.; перъ-комикъ—1.600 р.; крестьянинъ—1.000 р.; первый слуга—1.500 р.; второй слуга—600 р.; резонеръ—600 р.; два конфидента — по 600 р.; первая трагическая и комическая любовница—2.000 р.; вторая—1.500 р.; первая служанка—1.800 р.; вторая служанка—800 р.; старуха—1.000 р.; двѣ конфидентки—по 600 р.

Установляя нормальный составъ французской труппы, «статъ» опредѣлялъ: «Сумма на французскихъ актеровъ не для того росписана, чтобы каж-

дому по столько и давать, но чтобъ исчисленіе видно было; чего ради маршалы съ директоромъ могутъ, обращаясь въ ней, давать жалованье по договорамъ, доставая только хорошихъ людей. Симъ пенсіоновъ не опредѣляется, потому что актеръ и актриса могутъ играть до самой глубокой старости, а къ концу изъ большого жалованья предоставить на пропитаніе;—развѣ кто изъ нихъ вѣчно въ Россіи жить останется, таковымъ давать противъ музыкантовъ. Платье имѣть имъ, кромѣ характернаго, какъ къ трагедіямъ, такъ и къ комедіямъ, свое».

На *русскій театръ* ассигновывалось по «стату» 10.500 рублей, т. е. какъ разъ вдвое менѣе, чѣмъ на французскій; нормальный составъ труппъ, какъ въ первомъ, такъ и во второмъ, опредѣлялся одинаковый: по 11 актеровъ и 7 актрисъ. Въ составъ русской труппы должны были входить: первый трагическій и комическій любовникъ съ жалованьемъ—800 р.; второй—600 р.; третій—500 р.; перъ-нобль—600 р. (употребить русскій терминъ: «благородный отецъ», очевидно, еще не рѣшались); перъ-комикъ—600 р.; первый слуга—600 р.; второй слуга—300 р.; резонеръ—250 р.; подъячій—250 р.; два конфиданта—по 200 р.; первая трагическая и комическая любовница—700 р.; вторая—600 р.; первая служанка — 600 р.; вторая служанка—300 р.; старуха—400 р.; двѣ конфидентки—по 250 р.

На содержаніе суфлера русской труппы назначалось 150 р. (суфлеръ оперы получалъ 300 р., суфлеръ французской труппы—400 р.). Затѣмъ, по россійскому театру, «въ прибавокъ еще на характерныя платья и для содержанія ребятъ», отпускалось 1.130 р. При этомъ «статъ» опредѣлялъ: «что сказано о французскомъ, то разумѣется и о русскомъ театрахъ, исключая пенсіона, ибо они, какъ россійскіе, должны до смерти имѣть свое пропитаніе здѣсь, то по отставкѣ и давать до 200 рублевъ, смотря по ихъ достоинствамъ. Изъ остальной, 1.130 рублевъ, суммы обучать ребятъ обоего пола, а остатки хранить въ общей суммѣ для произведенія пенсіоновъ. Кромѣ производимаго жалованья, не могутъ изъ оставшихъ денегъ директоры безъ позволенія Конторы ничего употреблять».

На «*принадлежащихъ къ сему* (т. е. къ театрамъ) *людей и мастеровыхъ*» (комиссаровъ для гардероба и содержанія декорацій, копіистовъ, живописцевъ, архитектора, капельдинеровъ, машинистовъ, плотниковъ, парикмахеровъ, портныхъ и т. п.) по «стату» было опредѣлено—10.010 рублей.

Послѣдней рубрикой «стата» являлись слѣдующія назначенія: каждый годъ для новой оперы на платье и декораціи—6.000 р.; къ оной на два боль-

шихъ балета и декораціи—6.000 р.; еще на два большіе балета—6.000 р.; малыхъ балетовъ изъ той же суммы восемь; на пенсіоны—2.000 р.; на воскъ и свѣчи въ годъ—5.000 р.; на содержаніе каретъ—200 р.; на ямскія лошади—1.000 р. Всего по этимъ статьямъ расхода опредѣлялось—26.200 р. «Сія сумма»,—оговаривалось въ «статѣ»,—«есть экономическая, изъ оной должно содержать все, что къ театрамъ принадлежитъ, то есть, декораціи, платье, иллюминацію, нанимать лошадей, давать путевыя взадъ и впередъ выписываемымъ персонамъ деньги, производить пенсіоны и прочее. Изъ каретной суммы, купивъ вначалѣ пять каретъ четвероместныхъ, содержать оныя, отдавъ и кареты, и положенныя на нихъ 200 рублевъ въ конюшенную команду. Сіи кареты должны быть вѣчныя, а, на первый случай, на каждую карету дается 300 рублевъ, — на всѣ 1.500 рублевъ». Такимъ образомъ, какъ въ указѣ, такъ и въ «статѣ», забота о каретахъ довольно сильно выдвигается на первый планъ; это немножко странно, тѣмъ болѣе, если принять во вниманіе, что, напримѣръ, относительно костюмовъ и декорацій, на которые ассигновывалось ежегодно—18.000 р., никакихъ особыхъ указаній и опредѣленій не дѣлается.

Всей суммы на содержаніе театровъ по «стату» опредѣлялось—138.410 р. въ годъ. Именнымъ Высочайшимъ указомъ, даннымъ Соляной Конторѣ 13-го октября 1766 года, постановлялось: «На содержаніе при Дворѣ Нашемъ итальянскаго, французскаго и русскаго театровъ, такожъ камеръ и бальной музыки, Всевысочайше повелѣваемъ отпускать впредь, въ силу даннаго Нами въ Придворную Контору стата, годовой суммы по 138.410 р., въ два годовые срока, а именно: въ генварѣ и августѣ мѣсяцахъ, безъ малѣйшаго задержанія, зачавъ первый отпускъ въ семъ мѣсяцѣ. А какъ жалованье находящихся нынѣ въ службѣ людей, можетъ быть, и превосходитъ опредѣленную въ статѣ сумму, то до окончанія контрактныхъ сроковъ ту сумму давать особливо оттуда жъ, по вѣдомости, какая изъ Придворной Конторы, по разобраніи всѣхъ людей, къ Намъ подастся и отъ Насъ въ Соляную Контору пришлется» [1]).

Какъ и можно было ожидать, эти новые штаты, въ первое же время своего примѣненія на практикѣ, должны были вызвать недоразумѣнія: Императрица, въ указѣ своемъ Придворной Конторѣ, отъ 20-го декабря 1766 года, писала: «До свѣдѣнія Нашего дошло, что, по причинѣ конфирмованнаго Нами стата для оркестра и театра, многіе почитаютъ себя быть обиженными изъ принадлежащихъ къ театру и музикѣ; того ради чрезъ сіе повелѣваемъ господину

[1]) Тамъ же, № 96, стр. 90.

Елагину самому, такъ, какъ сочинителю того стата, привесть все по оному въ прямое дѣйствіе, дабы онъ тѣмъ самымъ могъ доказать совершенство онаго учрежденія передъ Нами; а для того и Конторѣ повелѣваемъ все принадлежащее къ тому ему, Елагину, препоручить въ дирекцію» [1]).

Елагину, однако, не пришлось, безъ новыхъ ассигнованій и дополненій проектированныхъ расходовъ, доказать «совершенство» сочиненнаго имъ «стата». 9-го января 1767 года Елагинъ подалъ слѣдующій всеподданнѣйшій докладъ: «Для удовольствованія театральныхъ служителей опредѣлено нынѣ, согласно съ Высочайшею Вашего Императорскаго Величества волею, на нѣкоторое впредь время удержать въ службѣ всѣхъ, какъ положенныхъ по конфирмованному стату, такъ и сверхъ статныхъ, но какъ сумма на нихъ, по вѣдомостямъ Придворной Конторы показанная, превосходитъ около двадцати тысячъ рублевъ въ годъ, а Именнымъ Вашего Императорскаго Величества указомъ, даннымъ при статѣ Придворной Конторѣ, въ 3-мъ пунктѣ, повелѣно: «о таковыхъ, кои, по контрактамъ своимъ, болѣе положеннаго въ статѣ жалованья получаютъ, представить Вашему Величеству, требуя на нихъ особливой въ добавокъ суммы»,—то, вслѣдствіе сего, всеподданнѣйше дерзаю Вашему Императорскому Величеству представить, не соблаговолите ли, Всемилостивѣйшая Государыня, Всевысочайше повелѣть Соляной Конторѣ, по приложенному при семъ именному списку, до окончанія контрактныхъ лѣтъ отпускать въ добавокъ на каждаго особенно, что учинитъ всѣмъ двѣ тысячи четыреста шестьдесятъ три рубля. Что же касается до тѣхъ, кои безъ контрактовъ получаютъ весьма превосходныя суммы, таковыхъ потщусь я удовольствовать изъ собственной театральной экономіи, не требуя ни откуда въ прибавокъ суммы, и, не отпуская въ первый годъ никого, заключу съ ними полюбовно контракты на нѣкоторое извѣстное время. И хотя первыя два или три года крайнюю претерпѣвать буду нужду, однако, въ послѣдующія лѣта не только недостатокъ минется, но и всегда запасная при театрахъ оставаться будетъ сумма, для пріобрѣтенія лучшихъ и искуснѣйшихъ людей. Чего ради всеподданнѣйше Ваше Императорское Величество прошу Всемилостивѣйше дозволить мнѣ въ положенной по стату на спектакели суммѣ обращаться по моему благоизобрѣтенію и, не слѣдуя канцелярскимъ обрядамъ, счеты весть купеческимъ порядкомъ, равно какъ и распоряженія во всемъ дѣлать, какія я заблагоразсужу, имѣя единственно только то въ виду, чтобы спектакели за сію опредѣленную сумму привести въ лучшее состояніе, и тѣмъ

[1]) Тамъ же, № 97, стр. 90—91.

пріобрѣсть какъ Всевысочайшее Вашего Величества благоволеніе, такъ и всей публики удовольствіе» [1]).

Упоминаемый въ этомъ докладѣ списокъ указывалъ такія различія между опредѣленнымъ «по стату положеніемъ» и дѣйствительнымъ расходомъ: первой танцовщицѣ по «стату» назначалось — 2.000 р., а занимавшая это амплуа «Сантинша Убри» получала—3.050 р.; Гранже, въ качествѣ «танцовщика деми-характернаго», вмѣсто статныхъ 1.500 р., получалъ—2.300 р.; «деми-характерная танцовщица» Фузія, вмѣсто 1.500 р., получала—1.750 р. и т. д.

Получивъ Высочайшее соизволеніе «въ положенной по стату на спектакели суммѣ обращаться по своему благоизобрѣтенію и, не слѣдуя канцелярскимъ обрядамъ, счеты весть купеческимъ порядкомъ», И. П. Елагинъ далеко не съ полнымъ успѣхомъ доказалъ «совершенство онаго учрежденія», т. е. сочиненнаго имъ «стата». Опредѣленныхъ въ немъ суммъ не доставало на расходы, и на первыхъ же порахъ приходилось производить новыя ассигнованія: въ архивѣ Дирекціи, напримѣръ, сохранился слѣдующій указъ Главной Соляной Конторѣ, отъ 3-го марта 1767 года: «Высочайше повелѣваемъ отпускать къ Нашему дѣйствительному статскому совѣтнику Ивану Елагину, или кому отъ него препоручено будетъ, сверхъ положенной на театры годовой суммы,—11.534 р., да взятые Придворною Конторою прежде опредѣленія его къ спектакелямъ—7.532 р. 35 к., а всего—19.066 р. 35 к.» [2]). Но и эти добавочныя ассигнованія не устраняли дефицитовъ, и къ концу управленія Елагина театрами, которое продолжалось 12 лѣтъ, образовались значительные долги.

«Ежегодникъ Императорскихъ театровъ» (сезонъ 1893—1894 гг., прилож. кн. 2-я), въ біографическомъ очеркѣ «И. П. Елагинъ», уже касался его дѣятельности по управленію театрами, и мы на ней подробно пока не будемъ останавливаться. Особенно блестящимъ администраторомъ И. П. Елагинъ не былъ; но въ его дѣятельности, на ряду съ отрицательными чертами, несомнѣнно, существовало не мало и положительныхъ. Уже его покровительство лучшему представителю тогдашней драматической литературы, Фонвизину, способствовавшее появленію на сценѣ произведеній, которыя создали эпоху въ исторіи русскаго театра, должно въ значительной мѣрѣ погасить его личные слабости и недостатки, вносившіеся въ дѣло театральнаго управленія. Съ другой стороны, сочиненный И. П. Елагинымъ «статъ», независимо

[1]) Тамъ же, № 98, стр. 91—92.

[2]) Тамъ же, № 101, стр. 94.

отъ его результатовъ при примѣненіи на практикѣ, въ исторіи театра играетъ важную роль, такъ какъ онъ не только явился первой попыткой установленія общихъ началъ организаціи театральнаго дѣла, но и создалъ тѣ основные принципы, на которыхъ строились всѣ дальнѣйшіе «штаты», «правила», «узаконенія» и проч.

21-го мая 1779 года на имя Елагина данъ былъ слѣдующій Высочайшій указъ: «Иванъ Перфильевичъ. Въ удовлетвореніе желанію вашему, Я увольняю васъ отъ управленія театрами и музыкою придворными, препоруча оное тайному совѣтнику Бибикову. Подтверждаю и при семъ случаѣ о Моемъ благоволительномъ признаніи къ вашему усердію въ службѣ, пребывая навсегда къ вамъ доброжелательная» [1]).

В. И. Бибиковъ принялъ отъ Елагина театральныя дѣла въ денежномъ отношеніи довольно разстроенными, что явствуетъ изъ слѣдующаго Высочайшаго приказа, отъ 22-го августа 1779 года: «Господинъ тайный совѣтникъ Бибиковъ. По разсмотрѣніи представленныхъ отъ васъ вѣдомостей и другихъ дѣлъ, чтобы подать вамъ способы удовлетворить не получавшихъ чрезъ долгое время жалованья изъ служащихъ при театрахъ и музыкахъ Двора Нашего и другимъ необходимо нужнымъ расходамъ, въ ожиданіи дальнѣйшихъ Нашихъ распоряженій, предписали Мы Санктъ-Петербургской Соляной Конторѣ отпустить тотчасъ, по требованію вашему, находящемуся нынѣ при казнѣ Дирекціи вашей коллежскому ассессору Лангу опредѣленныя на содержаніе театровъ и музыкъ деньги за вторую половину сего года, восемьдесятъ тысячъ четыреста пять рублей, изъ которыхъ приложите вы стараніе заплатить заслуженное всѣмъ Дирекціи вашей людямъ по возможности» [2]).

Управленіе театрами В. И. Бибикова продолжалось четыре года; но ему не удалось улучшить финансовую сторону дѣла, и «театральное вѣдомство» не только не успѣло за это время погасить долговъ, полученныхъ въ наслѣдіе отъ Елагина, но даже обременило себя новыми. Въ періодъ этого управленія была предпринята попытка учредить контроль надъ театральными суммами, и съ этою цѣлью Ея Величество повелѣть соизволила, чтобы Кабинетомъ истребованы были для опредѣленія при артиллеріи капитанѣ Ралѣ (назначенномъ на должность казначея) четыре присяжные, «изъ отставныхъ гвардіи унтеръ-офицеровъ», и «чтобъ помянутый Раль присылалъ въ учрежденную при Кабинетѣ для свидѣтельства счетовъ экспедицію о состояніи казны

[1]) Тамъ же, № 112, стр. 103.

[2]) Тамъ же, № 113, стр. 103—104.

ежемѣсячные репорты, а по окончаніи года вносилъ на ревизію и книги свои, съ надлежащими документами» [1]).

Убѣдившись, что единоличное управленіе «театрами и музыками придворными» очень невыгодно отзывается на финансовыхъ результатахъ, Императрица предполагала, что коллегіальное управленіе способно значительно улучшить положеніе дѣла. Въ этихъ цѣляхъ, 12-го іюля 1783 года, на имя дѣйствительнаго тайнаго совѣтника Олсуфьева, данъ былъ Высочайшій указъ, который является однимъ изъ главнѣйшихъ документовъ по исторіи Екатерининскаго театра. Этотъ указъ Императрицы Екатерины представляетъ собою цѣлую программу организаціи театральнаго дѣла, дальнѣйшее развитіе тѣхъ началъ и положеній, которыя установлены были «статомъ» Елагина. Указъ содержитъ въ себѣ 44 параграфа, опредѣляющихъ какъ главныя основанія организаціи, такъ и многія ея подробности. Мы приведемъ здѣсь всѣ существенно важныя положенія этого указа [2]).

«Вамъ извѣстно»,—писала Екатерина II Олсуфьеву,—«что хотя на содержаніе при Дворѣ Нашемъ разныхъ зрѣлищъ и музикъ опредѣлена не малая сумма, но оная ежегодно дополняема была платежомъ изъ Кабинета Нашего, по причинѣ неисправнаго многими полученія жалованья; сверхъ того, во всѣхъ почти зрѣлищахъ, несмотря на толь знатное для нихъ иждивеніе, видимы были недостатки. Таковыя обстоятельства побудили Насъ, для поправленія всего того и для приведенія въ порядокъ, сдѣлать новыя распоряженія, кои здѣсь слѣдуютъ:

«1-е. Для управленія различными зрѣлищами и музикою, со всѣми потребными людьми, составить особый Комитетъ или Собраніе, подъ предсѣданіемъ вашимъ, въ которомъ присутствовать генералъ-поручику Мелисино, камергерамъ Дивову и князю Голицыну, генералъ-маіору Соймонову и камеръ-юнкеру Мятлеву; въ числѣ ихъ быть и директору надъ всѣми помянутыми зрѣлищами, въ каковую должность Мы теперь до будущаго соизволенія Нашего назначаемъ камеръ-юнкера Мятлева.

«2-е. На содержаніе всѣхъ зрѣлищъ и музикъ для Двора Нашего и для публики отпускать изъ Кабинета ежегодно по сту семидесяти по четыре тысячи рублей, въ два срока, а именно: въ генварѣ и въ іюлѣ мѣсяцахъ.

---

[1]) Тамъ же, № 119, стр. 107.

[2]) Высочайшій указъ, отъ 12-го іюля 1783 года, напечатанъ: въ «Архивѣ Дирекціи Императорскихъ театровъ» (вып. I, отд. II, № 130, стр. 112—118) и въ «Полномъ Собраніи Законовъ» (т. XIX, ст. 13.477).

«3-е. Изъ сей суммы имѣютъ содержаны быть: 1) пѣвцы итальянскіе, для концертовъ при Дворѣ Нашемъ и для большой оперы, 2) театръ россійскій, 3) опера комическая итальянская, 4) театръ французскій, 5) театръ нѣмецкій, 6) балеты, 7) оркестръ, какъ для концертовъ при Дворѣ, такъ и для всѣхъ означенныхъ зрѣлищъ, достаточный, и, наконецъ, 8) всѣ вообще для того потребные люди и вещи.

«4-е. Къ каждому театру опредѣляется по одному инспектору или надзирателю; впрочемъ, Комитетъ, буде разсудитъ за благо, можетъ, для лучшаго порядка и сокращенія напрасныхъ издержекъ, поручить надъ оркестромъ ту должность старшему капельмейстеру, надъ танцовщиками же и фигурантами—балетмейстеру».

Назначая директора театровъ и инспекторовъ труппъ, указъ, тѣмъ не менѣе, оставлялъ рѣшающій голосъ за Комитетомъ: «9-е. Хотя все управленіе внутреннее театровъ, людей, къ нимъ принадлежащихъ, и музика принадлежитъ директору, въ чемъ всѣ и обязаны ему повиновеніемъ, но, безъ согласія Комитета, не можетъ директоръ ни принять никого въ службу, ни отпустить изъ оной, сдѣлать какую-либо прибавку въ окладѣ, а о всемъ томъ предлагаетъ Комитету и поступаетъ, какъ въ оном опредѣлено, по большинству голосовъ. 10-е. Выписываніе (изъ за границы) пѣвцовъ, музыкантовъ, актеровъ и танцовщиковъ производитъ директоръ, съ согласія Комитета...».

Указъ впервые установляетъ «пробы», т. е. дебюты: «11-е. Пріѣзжающіе сами собою, добровольно, могутъ приняты быть въ службу, буде есть мѣсто, таланту ихъ сходственное, и буде они окажутся надобны, но не прежде, покуда они предъ Дворомъ и публикою опыты искусства своего окажутъ по предварительному испытанію или пробѣ въ залѣ Театральной Дирекціи, въ присутствіи Комитета и директора».

Нормальный срокъ контрактовъ «со вступающими въ службу» опредѣлялся (въ 12-мъ пунктѣ) отъ одного года до четырехъ лѣтъ, «развѣ бы инако отъ Насъ (т. е. Императрицы) повелѣно было».

Опредѣляя (пунктъ 17-й) порядокъ придворныхъ зрѣлищъ, указъ предписываетъ также: «18-е. Давать для публики оныя за деньги на городскихъ театрахъ. 19-е. Городскіе театры называются: 1) построенный между Мойкою и Екатерининскимъ каналомъ, близъ Коломны; 2) на Царицынскомъ лугу, у Лѣтняго сада».

Весьма важной мѣрой являлось устраненіе казенной театральной монополіи и установленіе свободы предпринимательства въ области зрѣлищъ и

увеселеній: «20-е. Запрещается Комитету или Дирекціи Театральной присвоять себѣ исключительное право на зрѣлища и позволяется всякому заводить благопристойныя для публики забавы, держася только государственныхъ узаконеній и предписаній въ уставѣ полицейскомъ». Съ другой стороны, дозволялось Комитету (въ пунктѣ 21-мъ), «съ апробаціи Императрицы, отдать на откупъ или содержаніе всѣ прочіе театры, кромѣ Большой оперы, которая одному Двору принадлежитъ, и кромѣ Національнаго театра, о коего исправленіи всемѣрно стараться должно, но съ тѣмъ, чтобы сія отдача на содержаніе служила на пользу Театральной Дирекціи и чтобъ оная отвѣчала за пристойность и устройство зрѣлищъ, кои долженствуютъ быть въ забаву и удовольствіе публики».

Указъ опредѣлялъ: «16-е. Подъ вѣдѣніемъ Комитета и директора имѣть школу, въ которой россійскіе, обоего пола, должны учиться и пріуготовляемы быть къ театру россійскому, къ музикѣ, къ танцованію и къ разнымъ мастерствамъ при театрахъ, необходимо нужнымъ; въ семъ заведеніи надлежитъ имѣть предметомъ, чтобы не только свой театръ изъ нихъ наполнять, но дабы со временемъ достигнуть во всѣхъ мастерствахъ, по театрамъ нужныхъ, замѣны иностранцевъ своими природными».

Говоря о «назначеніи зрѣлищъ для игранія при Дворѣ», указъ предписываетъ: «23-е. Директоръ старается наблюдать въ томъ очередь, дабы однимъ родомъ зрѣлищъ, вмѣсто забавы, не наскучить». Директоръ же долженъ былъ назначать «дни для городскихъ зрѣлищъ, такъ, чтобы зимою—каждый день оныя были, а лѣтомъ—дважды или трижды въ недѣлю; можетъ также, особливо во время карневала, въ одинъ день и два разныя зрѣлища дать на двухъ разныхъ театрахъ, наблюдая въ томъ пользу Театральной Дирекціи» (24-й пунктъ).

Въ театральныхъ залахъ дозволялось «также давать, для приращенія доходовъ Дирекціи Театральной, балы въ маскахъ и безъ масокъ, концерты и ораторіи» (26-й пунктъ).

Указъ расширялъ дѣятельность русскаго театра, вводя на его сцену также и оперныя представленія: «32-е. Россійскій театръ, нужно, чтобы былъ не для однихъ комедій и трагедій, но и для оперъ».

Весьма интереснымъ является опредѣленіе авторскаго гонорара и награжденія актеровъ бенефисами: «33-е. Для одобренія талантовъ, паче же въ природныхъ (т. е. русскихъ) авторахъ и актерахъ, дозволяется директору, съ согласія Комитета, давать въ пользу ихъ бенефиціи или зрѣлища, а именно:

1) для сочинителей комедій, трагедій и оперъ, коихъ труды пріобрѣли въ публикѣ хвалу и удовольствіе, 2) для капельмейстеровъ или сочинителей музики, за такіе же успѣхи, и 3) для актеровъ, оказавшихъ искусство въ ремеслѣ своемъ».

Указъ узаконялъ то, что уже раньше практиковалось — заграничныя командировки актеровъ, съ цѣлью ихъ усовершенствованія: «34-е. Для пріобрѣтенія лучшихъ успѣховъ въ театрѣ и музикѣ, позволяется актеровъ, музикантовъ и танцовщиковъ россійскихъ посылать въ чужіе краи, опредѣляя имъ деньги на проѣздъ и содержаніе изъ экономической или остаточной суммы, по разсмотрѣнію директора и по согласію на то Комитета».

Относительно пенсій указъ дѣлалъ слѣдующія опредѣленія: «35-е. Долговременно на театрахъ, такожъ въ балетахъ и музикѣ служившіе, кои не будутъ въ состояніи продолжать далѣе труды ихъ, могутъ ожидать пенсіи, съ наблюденіемъ однако жъ: 1) что никому пенсія не можетъ быть дана иначе, какъ по выслуженіи прилежномъ и безотлучномъ, въ совершенной исправности и послушаніи десятилѣтняго времени; 2) природные россійскіе долженствуютъ пользоваться въ томъ преимуществомъ предъ иностранными; 3) пенсіи таковыя могутъ опредѣляемы быть, начиная съ самаго меньшаго числа, даже до половины оклада, для россійскихъ и до третьей части онаго для иностранныхъ; 4) сверхъ суммы, никого на пенсіи не опредѣлять, а ожидать ваканціи; 5) Комитетъ въ семъ дѣлѣ обязанъ наблюдать всемѣрную осторожность и справедливость и не инако назначаетъ таковыя пенсіи, какъ съ дозволенія Нашего (т. е. Императрицы). 36-е. А дабы для сихъ пенсій составить капиталъ, предполагается ежегодно изъ остатковъ отъ всѣхъ вообще театральныхъ доходовъ двѣ трети или болѣе, смотря по надобностямъ, отсылать въ Банкъ Воспитательнаго Дома, дабы со временемъ проценты съ сего капитала составили доходъ на пенсіи. Остатки отъ процентовъ да причтутся въ приращеніе онаго».

Въ 1763 году (1-го сентября), манифестомъ объ учрежденіи Воспитательнаго Дома, Высочайше повелѣно было: «§ 16. Отъ публичныхъ позорищъ, т. е. комедій, оперъ, балетовъ и всякихъ игралищъ за деньги, брать четвертую часть дохода въ Воспитательный Домъ» [1]). Указъ 12-го іюля 1783 года подтверждаетъ это опредѣленіе: «37-е. Принадлежащая Воспитательному Дому часть отъ спектакелей имѣетъ ему доставляема быть, по запискамъ, изъ суммы, собираемой за входъ въ театры, за вычетомъ сопряженныхъ съ тѣмъ издержекъ. До суммы

[1]) «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ», вып. I, отд. II, № 69, стр. 64.

же, отъ Насъ (т. е. Императрицы) на содержаніе театровъ и музики жалуемой, тому Дому дѣла нѣтъ».

Указъ (въ пунктѣ 41-мъ) подтверждаетъ «наблюдать, дабы всѣмъ людямъ по срокамъ, въ контрактахъ назначеннымъ, исправно были заплачены».

Императрица заключаетъ свой указъ слѣдующимъ повелѣніемъ: «44-е. Учреждаемое Собраніе обязано разобрать всѣхъ, нынѣ въ службѣ находящихся, и, кои изъ нихъ нужны и прочны, тѣхъ оставить въ оной, сдѣлавъ съ ними надлежащія условія; впрочемъ, хотя контракты, постановленные, и долженствуютъ остаться въ своей силѣ, но, дабы театральное управленіе не было обременено людьми, не нужными и только жалованье по напрасну получающими, стараться всѣхъ таковыхъ отпустить способомъ добровольныхъ съ ними сдѣлокъ; а какъ на приведеніе въ порядокъ всего сего и на очищеніе долговъ съ прежней Дирекціи потребна будетъ сумма, то Мы о количествѣ оной будемъ ожидать донесенія отъ Собранія».

Вслѣдъ за обнародованіемъ Высочайшаго указа 12-го іюля 1783 года, на имя дѣйствительнаго тайнаго совѣтника Олсуфьева, учрежденный подъ его предсѣдательствомъ Комитетъ открылъ свои дѣйствія, и «первое собраніе Комитета» состоялось 20-го іюля 1783 года.

Въ нашемъ распоряженіи имѣются, сравнительно, полныя документальныя свѣдѣнія о дѣятельности этого Комитета: въ «Архивѣ Дирекціи Императорскихъ театровъ» напечатаны многіе протоколы или, такъ называемыя, «дневныя записки» Комитета, на основаніи которыхъ можно прослѣдить постепенное его распаденіе, заставившее Императрицу вновь обратиться къ системѣ единоличнаго управленія театрами.

Въ первомъ своемъ собраніи Комитетъ постановилъ «истребовать отъ бывшаго господина директора нижеслѣдующія свѣдѣнія: Именной списокъ всѣхъ при зрѣлищахъ и музыкѣ находящихся людей, съ показаніемъ годовыхъ окладовъ каждаго. Подлинники контрактовъ, съ кѣмъ оные заключены. Сколько наличной денежной казны? Есть ли, за что и какіе именно долги? Опись театральному гардеробу». Эти свѣдѣнія были представлены Комитету, и въ собраніи своемъ 1-го августа 1783 года члены Комитета «читали контракты, изъ коихъ нѣкоторые заключены уже по состояніи именного указа, а иные, по примѣчаніямъ, и заднимъ числомъ». Финансовые результаты управленія В. И. Бибикова оказались очень печальными: «о наличныхъ въ казнѣ деньгахъ объявлено двадцать семь рублей тридцать копѣекъ»; затѣмъ, «долговъ старыхъ и новыхъ, хотя въ прошломъ году отъ Кабинета запла-

чено было девяносто три тысячи семьсотъ сорокъ пять рублей пятьдесятъ семь копѣекъ, да и деньги за первую сего года половину отпущены всѣ сполна, показано нынѣ шестьдесятъ пять тысячъ девятьсотъ пятьдесятъ шесть рублей девяносто четыре копѣйки три четверти».

Очевидно, подъ впечатлѣніемъ такого затрудненнаго финансоваго положенія, Комитетъ на первыхъ порахъ задумалъ значительное сокращеніе расходовъ, которое онъ намѣревался достигнуть уменьшеніемъ состава труппъ и жалованья служащимъ въ театрахъ. Въ протоколѣ Комитета, отъ 7-го августа 1783 года, встрѣчаются, между прочимъ, такія записи: «Черникову объявить, что контрактъ, противу прежняго обыкновенія съ нимъ заключенный, продолженъ, и онъ, противъ воли его, удержанъ не будетъ, и ежели въ упрямствѣ своемъ останется, то на его мѣсто достать къ роли слуги взялъ стараніе на себя отъѣзжающій на краткое время въ Москву членъ Комитета князь Николай Алексѣевичъ Голицынъ... Съ актрисою Катериною Барановою, на томъ же основаніи, контракту не быть... Мацонія отпустить изъ службы; а какъ контрактъ его не вышелъ, то стараться къ тому его склонить добровольно. Спеціанія тоже. Канобіа, пѣвца, тоже. Бригонцію, какъ онъ служилъ безъ контракта, по ненадобности въ немъ, отказать»... и пр. Но большинство этихъ опредѣленій оставалось лишь намѣреніями и въ исполненіе приведено не было. Въ дѣйствительности, уволенъ отъ службы былъ, кажется, только Бригонци, исполнявшій обязанности «сокращенія явленій и приноравливанія сценъ» въ итальянскихъ операхъ. Правда, уволена была одна изъ лучшихъ актрисъ русской труппы, Катерина Баранова, но 1-го января 1784 года она вновь была принята на службу, съ жалованьемъ въ 900 рублей.

Основываясь на архивныхъ документахъ, такъ, сравнительно, мало сохраненныхъ для исторіи Екатерининскаго театра, мы отмѣтимъ здѣсь послѣдовательно болѣе или менѣе важныя и интересныя распоряженія и постановленія, сдѣланныя Комитетомъ Олсуфьева.

16-го августа 1783 года Комитетъ предписалъ «ассессору Лангу принять театръ, что на Царицынскомъ лугу, со всѣми принадлежностями, и поставить свой караулъ, а если найдутся въ ономъ вещи, принадлежащія прежнимъ содержателямъ Книперу и Дмитревскому, то объявить имъ, что Собраніе сдѣлаетъ съ ними разсчетъ». Вмѣстѣ съ тѣмъ, «опредѣлено въ нынѣшнюю пятницу 18-го или въ субботу 19-го августа начать спектакели на театрѣ, что на Царицынскомъ лугу, какой прежде всѣхъ въ готовности случится, дабы Дирекція долѣе доходовъ своихъ не лишалась».

Того же числа Комитетомъ были опредѣлены въ «надзиратели спектаклямъ», т. е. инспекторами труппъ: «къ россійскому—Дмитревскій, къ французскому—Флоридоръ, къ нѣмецкому—Фіала, къ итальянской оперѣ буффѣ—Маркети, къ музыкѣ — капельмейстеръ Паизіелло». Вслѣдъ за тѣмъ (19-го августа) Комитетъ отмѣнилъ послѣднюю часть своего постановленія, такъ какъ «найдено, что Маркетію быть инспекторомъ надъ итальянскою оперою буффою можетъ имѣть неудобности»; въ виду этого было препоручено «надзираніе, какъ сей оперы (буффъ), такъ и серьезной, капельмейстеру Паизіеллу».

Неудачно начавъ съ сокращенія труппъ, Комитетъ вскорѣ же призналъ, наоборотъ, необходимость улучшенія составовъ, какъ труппъ, такъ и оркестра. 23-го августа 1783 года Комитетъ опредѣляетъ: «Изъ воспитанниковъ Сиропитательнаго Дома актеровъ Крутицкаго, съ женою его, да Волкова принять въ труппу россійскаго театра». Кромѣ того, «по объявленію капельмейстера, что въ хорошихъ скрипачахъ недостатокъ, положили уволенныхъ отъ прежней Дирекціи Скіатія, Мазнера, да Піемонтези и находящагося при бальной музыкѣ Пашкевича принять въ оркестръ, а, напротивъ того, изъ состоящихъ нынѣ въ оркестрѣ отпустить недовольно искусныхъ столько же». Далѣе, 26-го августа опредѣлено «писать о принятіи въ службу: къ танцовщику Пико—съ жалованьемъ по четыре тысячи рублей, къ мадамъ Россіи—съ тремя тысячами рублей на годъ, въ качествѣ первыхъ танцовщиковъ; для медзо-характера, къ Жіафанелію и къ мадамъ Бассіи, ей и тому — по двѣ тысячи рублей; къ одному изъ двухъ пѣвцовъ Робинеллію или Консоли, по пяти тысячъ на годъ; къ тенористамъ Давидъ и Адельбергу, по три тысячи рублей на годъ. Сверхъ сихъ писемъ, въ то же время снестися о томъ господину директору съ здѣшними министрами въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ оные плясуны и пѣвцы находятся». 9-го сентября «подписали опредѣленіе о пріемѣ отъ Сиротскаго Дома уволенныхъ, при россійскомъ вольномъ театрѣ находившихся актеровъ—Максима Волкова и Якова Колмакова, актрисъ—Христины Логиновой и Анны Милевской», а 14-го того же сентября—«о принятіи уволенныхъ отъ Сиротскаго Дома Космы Гамбурова и Натальи Дранщыной въ число россійскаго театра актеровъ...» и т. д.

Въ это же время Комитетъ заботился объ организаціи абонемента: 23-го августа былъ «читанъ проектъ объ отдачѣ ложъ въ обоихъ театрахъ», а 26-го Комитетъ «утвердилъ положеніе цѣнъ за ложи и прочія мѣста въ обоихъ театрахъ, такъ какъ и образъ раздачи первыхъ, съ тѣмъ, чтобы, приведя объявленіе о томъ въ надлежащій порядокъ, припечатать оное къ россій-

скимъ и нѣмецкимъ вѣдомостямъ». Считая небезъинтересными имена первыхъ абонентовъ, а также способъ раздачи ложъ и свѣдѣнія объ абонементныхъ цѣнахъ, дѣлаемъ соотвѣтствующія выписки изъ журналовъ Комитета: «Въ назначенный чрезъ печатныя объявленія для раздачи ложъ въ театрѣ, что на Царицынскомъ лугу, нынѣшній день (11-го сентября 1783 года) съѣхавшимся охотникамъ, по жребію, достались нижеслѣдующія ложи: въ первомъ ярусѣ: № 1 — графинѣ Софьѣ Адамовнѣ Девіеръ, № 2 — княгинѣ Маріѣ Ѳедоровнѣ Одоевской, № 3—Александру Александровичу Саблукову, № 4—Маріѣ Васильевнѣ Олсуфьевой,—съ заплатою за сіи, какъ меньшія противъ прочихъ, по триста рублей; а другія, то есть, № 5 — Алексѣю Яковлевичу Потемкину, № 6—Александру Дмитріевичу Ланскому, № 7—графу Андрею Петровичу Шувалову, № 9 — барону Александру Николаевичу Строгонову, № 10—князю Михаилу Михайловичу Давыдову, № 11 — графу Валентину Платоновичу Мусину-Пушкину, № 12—артиллеріи маіору Меллеру,—по четыреста рублей; во второмъ ярусѣ: № 4—Андреяну Ивановичу Дивову, № 7—артиллеріи подполковнику Нейтгарту, № 8—гвардіи подпоручику Альбрехту, № 11—Ѳедору Ивановичу Глѣбову,—за триста рублей каждую. Вырученныя за сіи ложи пять тысячъ двѣсти рублей отданы въ присутствіи Комитета ассессору Лангу, для записки на приходъ». 14-го сентября «на оставшуюся въ первомъ ярусѣ ложу № 8 явилось двое требующихъ, графиня Кобенцель и графъ Александръ Сергѣевичъ Строгоновъ. Комитетъ, наблюдая безпристрастіе, опредѣлилъ положить въ сдѣланный на то ящичекъ два билета, одинъ—настоящій, съ нумеромъ ложи, а другой—пустой. Послѣ сего, давъ посланнымъ отъ помянутыхъ особъ повѣреннымъ оные вынуть, досталась ложа сія графинѣ Кобенцель. Во второмъ ярусѣ отданы ложи: № 6—графу Александру Сергѣевичу Строгонову и № 13—шведскому консулу Перону. Деньги за сіи три ложи, тысяча рублей, отданы ассессору Лангу, для записки на приходъ». 16-го сентября «происходила раздача ложъ Каменнаго театра и, по жребію, достались: въ первомъ ярусѣ: № 1 — Александру Андреевичу Безбородкѣ, № 3—графу Александру Сергѣевичу Строгонову, № 4—князю Андрею Николаевичу Щербатову, № 5—Маріѣ Павловнѣ Нарышкиной, № 7—Андреяну Ивановичу Дивову, № 8—графинѣ Кобенцель, № 9—графу Валентину Платоновичу Мусину-Пушкину, № 11 — Александру Дмитріевичу Ланскому, № 12—князю Алексѣю Борисовичу Куракину, № 14 — Петру Васильевичу Мятлеву; во второмъ ярусѣ: № 1 — князю Николаю Михайловичу Голицыну, № 2—графу Андрею Петровичу Шувалову, № 3—княгинѣ Маріѣ Ѳедоровнѣ Одоев-

ской, № 4—Александру Александровичу Саблукову, № 5 — князю Николаю Алексѣевичу Голицыну, № 6 — барону Малтицу, № 7 — Ѳедору Ивановичу Глѣбову, № 8 — князю Семену Михайловичу Давыдову, № 9 — экзекутору Петру Степановичу Посевьеву, № 10 — барону Фридериксу, № 11 — гвардіи капитану поручику Игнатьеву, № 12—Александру Григорьевичу Демидову; въ третьемъ ярусѣ № 20—полковнику Альбрехту». 19-го сентября «розданы ложи Каменнаго театра: въ первомъ ярусѣ № 6—графинѣ Дарьѣ Петровнѣ Салтыковой; въ третьемъ ярусѣ: № 14—Петру Ивановичу Турчанинову, № 15—графинѣ Софьѣ Адамовнѣ Девіеръ. Въ Деревянномъ театрѣ второго яруса № 9—Тимоѳею Ивановичу Остервальду». Изъ приведеннаго перечня явствуетъ, что абонировались ложи почти исключительно представителями высшаго общества, причемъ большинство являлось абонентами въ обоихъ театрахъ, какъ въ Большомъ (Каменномъ), такъ и въ Маломъ (Деревянномъ). Абонементная цѣна на ложи въ обоихъ театрахъ установлена была въ 300 и 400 рублей за сезонъ.

24-го октября 1783 года Комитетъ сдѣлалъ слѣдующее постановленіе: «Какъ Дирекція обременена содержаніемъ многихъ ненадобныхъ и не искусныхъ людей, то, для приведенія сего въ надлежащій порядокъ, члены Комитета согласились сдѣлать разборъ онымъ, а именно: Адамъ Васильевичъ Олсуфьевъ—россійскій, Петръ Ивановичъ Мелисино — нѣмецкій, Андреянъ Ивановичъ Дивовъ—французскій театры, князь Николай Алексѣевичъ Голицынъ—музыку, Петръ Александровичъ Соймоновъ—школы, при театрѣ находящіяся, предоставляя Петру Васильевичу Мятлеву о разборѣ итальянской оперы и танцовщиковъ».

Изыскивая въ самомъ началѣ своей дѣятельности средства къ сокращенію расходовъ по театру, Комитетъ, между прочимъ, рѣшилъ уволить разнощиковъ театральныхъ афишъ или «печатныхъ зрѣлищамъ листочковъ». Разумѣется, вскорѣ же пришлось убѣдиться, что такое «сокращеніе расходовъ» повело лишь къ значительному сокращенію доходовъ, и постановленіемъ своимъ, отъ 30-го октября 1783 года, Комитетъ опредѣлилъ: «Хотя сперва и отмѣнено было имѣть разнощиковъ печатныхъ зрѣлищамъ листочковъ, въ чаяніи минованія излишнихъ по Театральной Дирекціи расходовъ и надѣяся при томъ, что публика исправно увѣдомлена о томъ быть можетъ отъ полиціи чрезъ десятскихъ, но какъ извѣдано, что отъ ихъ небреженія публика никогда порядочно о зрѣлищахъ увѣдомлена не была, а чрезъ то Дирекція не малый ущербъ въ сборѣ за входъ въ зрѣлища почувствовала,

сдѣлали опредѣленіе о пріемѣ въ службу для раздачи печатныхъ сихъ листочковъ 8-хъ разнощиковъ». «Листочки» постановлено было печатать въ количествѣ 800 экземпляровъ.

17-го ноября 1783 года «воли Ея Величества было угодно поручить нѣмецкій театръ въ особенную дирекцію г. артиллеріи генералъ-поручика и кавалера Петра Ивановича Мелисино, съ тѣмъ, что онъ приведетъ его въ лучшее состояніе и сокращеніе».

1-го января 1784 года Комитетъ издалъ на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ «Узаконенія Комитета для принадлежащихъ къ Придворному театру» (Gesetze der Comität für die zu dem Hof-Theater allhier gehörende Glieder) [1]). Въ этихъ узаконеніяхъ,—вѣрнѣе, правилахъ,—Комитетъ опредѣляетъ обязанности сценическихъ служащихъ, какъ къ «начальству», такъ и къ тому дѣлу, которому они служатъ. Нѣкоторыя предписанія представляютъ несомнѣнный интересъ, почему мы и приведемъ отрывки изъ этихъ «узаконеній».

По опредѣленію правилъ: «Каждый актеръ обязанъ взять новую ролю, которая ему назначится отъ директора, или уступить старую, ежели заблаго-разсудитъ онъ дать оную другому актеру. Кто же въ томъ или другомъ окажется непослушнымъ, тотъ будетъ судимъ» Комитетомъ «по своему благо-разсужденію»... «Дается три недѣли на изученіе большой роли и десять дней для малой комедіи. Если жъ кто въ сей срокъ не выучитъ своей роли и будетъ причиною, что принуждено будетъ представлять другую пьесу, тому въ первый разъ учинится выговоръ, въ другой разъ сдѣлаютъ вычетъ изъ жалованья за мѣсяцъ, а въ третій разъ — за треть». Правила строго запрещали «дѣлать отмѣны самопроизвольно (т. е. отказываться) въ означенныхъ роляхъ. Если жъ кто учинить сіе отважится, да еще и во вредъ пьесы, то Дирекція не упуститъ положить на такового произвольный штрафъ, дерзости его соразмѣрный» (пункты 3-й, 4-й и 5-й).

Любопытны постановленія относительно репетицій: «Каждая новая пьеса должна имѣть три пробы. Первая—для прочтенія и провѣрки розданныхъ ролей; вторая—для изображенія оныхъ по точности смысла каждой роли; третія—для представленія пьесы точное такъ, какъ на театрѣ оную предъ публикою представлять должно (т. е. генеральная репетиція). Причемъ требуется, чтобы во вторую согласились о всѣхъ театральныхъ перемѣнахъ къ произведенію съ искусствомъ всего того, что заключается въ пьесѣ, такъ, чтобы въ третію пробу каждый умѣлъ свою роль представить безъ малѣй-

[1]) «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ», вып. I, отд. II, № 176, стр. 153—159.

шаго помѣшательства» (пунктъ 6-й). «Актеры должны являться на пробы въ назначенное время, удаляться всякихъ вредныхъ шутокъ и съ благопристойностью сообщать другъ другу свои мнѣнія о труднѣйшихъ въ пьесѣ мѣстахъ. Кто жъ не явится въ назначенный часъ, тотъ за каждые полчаса небытія при пробѣ заплатить долженъ два рубля штрафу, а кто и вовсе не будетъ, или кто учинитъ какой-нибудь безпорядокъ, тотъ лишится въ первый разъ жалованья за недѣлю, въ другой разъ—за мѣсяцъ, а въ третій разъ будетъ судимъ, яко нарушитель своихъ обязательствъ и штрафованъ по разсмотрѣнію дѣла» (пунктъ 7-й). «Представляющіе первыя роли имѣютъ право указать представляющимъ вторыя или побочныя роли о тѣхъ мѣстахъ, которыя имъ кажутся больше затруднительными, и какимъ образомъ и гдѣ они желаютъ быть отъ нихъ подкрѣплены. А какъ таковымъ способомъ удобнѣйше достигнуть можно до желаемаго въ представленіи искусства, то и нельзя сомнѣваться, чтобы всякій, имѣющій прямую склонность къ своей должности, не соотвѣтствовалъ охотно всему тому, что отъ него требоваться будетъ» (пунктъ 8-й).

«Въ назначенный день къ представленію пьесы должны всѣ, имѣющіе въ ней роли, явиться въ театральномъ домѣ за четверть часа до начатія оной, въ приличномъ къ тому одѣяніи и во всей готовности. Неимѣющіе жъ въ ней ролей, хотя могутъ и не быть въ театрѣ, но не должны никуда удаляться, такъ, чтобы не могли быть сысканы въ случаѣ нужды, да и никогда не должны отлучаться больше сутокъ изъ города безъ свѣдѣнія директора» (пунктъ 10-й).

«Какъ всякій актеръ обязанъ имѣть собственное платье, то и требуется, чтобъ оно было порядочное и приличное роли. Характерныя жъ платья выдаваемы будутъ изъ театральной кладовой, но съ тѣмъ, чтобъ оныя возвращаемы были по окончаніи пьесы...» (пунктъ 11-й).

Особенно интереснымъ и характернымъ для того времени являлось слѣдующее опредѣленіе или правило: «Желательно, чтобы всѣ члены театра, который долженъ быть училищемъ благонравія, вели себя всегда съ такою благопристойностью, чтобы впечатлѣнія добродѣтели и благонравія, которыя возбудить старались авторы своими сочиненіями, не истреблялись чрезъ непорядочные ихъ поступки. Вслѣдствіе чего Дирекція освобождается отъ своихъ обязательствъ противъ тѣхъ, которые дерзнутъ своими подлыми поступками причинять безчестіе театру, съ самой той минуты, когда оное отъ кого послѣдуетъ» (пунктъ 14-й).

Начавъ свою дѣятельность сокращеніемъ окладовъ, Комитетъ очень скоро,

однако, убѣдился въ необходимости улучшить состояніе русской труппы, какъ увеличеніемъ ея состава, такъ и прибавкой жалованья большинству актеровъ и актрисъ. 10-го марта 1784 года Комитетъ, «разсуждая о малости получаемаго нынѣ россійскими актерами и актрисами жалованья», опредѣлилъ: «для вящаго ихъ поощренія, сдѣлать къ нынѣшнимъ ихъ окладамъ слѣдующія прибавки, считая оныя съ 1-го генваря нынѣшняго 1784 года, а именно—актерамъ: Ивану Дмитревскому къ 1500 — 200 рублей (7-го марта Комитетомъ было опредѣлено: «Инспектору россійской труппы Ивану Дмитревскому обучать находящихся при Театральной Школѣ учениковъ и ученицъ декламаціи и дѣйствованію. За сей излишній его трудъ производить ему, сверхъ нынѣшняго его оклада, по триста рублей въ годъ»), Якову Шумскому къ 900 — 50 р., Ивану Соколову къ 500 — 200 р., Василію Черникову къ 650—50 р., Сергѣю Заводину къ 350—50 р., Ивану Петрову къ 350—100 р., Никитѣ Маркову къ 250—100 р., Петру Плавильщикову къ 400—50 р., Николаю Суслову къ 310—60 р., Степану Золину къ 140—110 р., Семену Шнидерову къ 240 — 60 р., Антону Крутицкому къ 400 — 50 р., Козьмѣ Гамбурову къ 350—100 р., Алексѣю Волкову къ 300—75 р., Максиму Волкову къ 270—30 р., Якову Колмакову къ 270—80 р., Сергѣю Рахманову къ 200—80 р.; актрисамъ: Елисаветѣ Ивановой къ 950 — 150 р., Авдотьѣ Михайловой къ 600—100 р., Прасковьѣ Сафроновой къ 400—50 р., Аграфенѣ Барановой къ 350—50 р., Прасковьѣ Черниковой къ 300—100 р., Аннѣ Крутицкой къ 350—50 р., Христинѣ Логиновой къ 300—100 р., Натальѣ Драницыной къ 300—50 р., Аннѣ Милевской къ 280 — 70 р., Дарьѣ Демидовой къ 250—100 рублей».

Такимъ образомъ, прибавки получилъ почти весь составъ россійской труппы — 17 актеровъ и 10 актрисъ; общая сумма ежегоднаго увеличенія жалованья составляла—2.270 р. Сверхъ того, Комитетъ опредѣлилъ «давать имъ въ году по четыре бенефиса: 1-й—на мясопустной (т. е. на масляной), 2-й—на Святой недѣляхъ, 3-й—въ сентябрѣ мѣсяцѣ и 4-й—на Рождествѣ... Собираемыя въ оные бенефисы деньги, вычтя напередъ всѣ отъ Комитета расходы, раздѣлить на столько частей, сколько актеровъ и актрисъ по списку состоять будетъ, и, отложа изъ того двѣ части, первую раздѣлить на двое, одну половину отдать первому актеру, а другую первой актрисѣ, вторую же, раздѣля на четыре части, дать двѣ актерамъ, да двѣ же актрисамъ». Способъ раздѣла бенефисныхъ денегъ выраженъ довольно туманно, и возстановить, на основаніи его, тѣ «части», которыя доставались первымъ и вторымъ актерамъ, затруднительно.

Параллельно съ разсмотрѣніемъ театральныхъ дѣлъ въ общихъ собраніяхъ Комитета, различные просьбы и рапорты разрѣшались отдѣльными его членами, преимущественно А. В. Олсуфьевымъ и П. А. Соймоновымъ. Среди подобныхъ документовъ въ «Архивѣ Дирекціи Императорскихъ театровъ» встрѣчаются довольно курьезные: напримѣръ, рапортомъ 20-го марта 1784 года сообщалось, что «находящійся при оркестрѣ, не опредѣленный къ должности, фаготистъ Буланъ проситъ о принятіи его въ число музыкантовъ, съ жалованьемъ въ годъ по 800 р., да на квартиру 200 р.; а какъ онъ въ сочиненіи къ россійской оперѣ «Сбитеньщика» музыки имѣлъ уже оказать успѣхъ, то и впредь таковыя жъ сочинять обязывается, но за сіе, кромѣ жалованья, требуетъ въ воздаяніе каждый годъ по 1.200 р., а всего съ жалованьемъ 2.200 р.». На этомъ рапортѣ значится такая собственноручная отмѣтка А. В. Олсуфьева: «*Отказать, отказать, отказать и пустить ему кровь, а за музыку «Сбитеньщика» думаю, что 300 р. слишкомъ довольно*».

Позаботившись объ улучшеніи состоянія россійской труппы, Комитетъ, въ лицѣ двухъ своихъ членовъ, Дивова и Мелисино, въ засѣданіи 15-го октября 1784 года, «разсуждая о недостаткѣ французской труппы комплекта, положилъ выписать нужныхъ актеровъ, какъ-то: въ прибавокъ перваго молодого любовника; другого человѣка—для ролей тирановъ, вторыхъ благородныхъ отцовъ и резонеровъ; третьяго человѣка—молодую вторую служанку, которая бы играла третью и вторую любовницу; на мѣсто просящагося прочь актера Делпи, для ролей криспиновъ и ридикюльныхъ маркизовъ; оныхъ людей выписать опредѣлено».

Необходимо замѣтить, что къ этому времени Комитетъ уменьшился въ своемъ составѣ. А. В. Олсуфьевъ умеръ († 27-го іюня 1784 года), а П. В. Мятлевъ вышелъ въ отставку. Въ апрѣлѣ 1785 года изъ состава Комитета вышелъ Дивовъ, съ Высочайшаго соизволенія отправившійся въ Москву «до генваря мѣсяца будущаго 1786 года, для исправленія собственныхъ его дѣлъ». 28-го мая 1785 года «господинъ членъ Комитета и россійской труппы директоръ генералъ-маіоръ и кавалеръ Соймоновъ собранію объявилъ свой отъѣздъ изъ С.-Петербурга, по Высочайшему Ея Императорскаго Величества соизволенію, препоруча оную труппу и Театральную Школу, до пріѣзда его, въ вѣдѣніе Комитета». Такимъ образомъ, съ іюня 1785 года по день своего упраздненія Комитетъ оставался въ составѣ двухъ лицъ: П. И. Мелисино и князя Н. А. Голицына.

Среди журналовъ собранія Комитета находятся весьма интересные, свидѣтельствующіе о томъ, что Комитету не только не удавалось достигать

порядка въ управляемыхъ имъ труппахъ, но, наоборотъ, приходилось вызывать «возмущенія» актеровъ. Эта часть архивныхъ документовъ очень любопытна и имѣетъ большое значеніе, какъ вообще для характеристики театральныхъ нравовъ прошлаго вѣка, такъ и для біографіи знаменитаго Дмитревскаго, который, какъ оказывается, далеко не пользовался общимъ уваженіемъ своихъ товарищей, въ качествѣ инспектора труппы, т. е. начальника.

И. А. Дмитревскій назначенъ былъ первымъ инспекторомъ россійской труппы (16-го августа 1783 года); когда и по какому поводу, — мы не имѣемъ опредѣленныхъ указаній, но онъ скоро былъ замѣненъ актеромъ Иваномъ Соколовымъ, который въ журналѣ Комитета, отъ 30-го іюля 1785 года, упоминается какъ «правящій въ россійской труппѣ должность инспектора». 20-го августа 1785 года «Комитетъ, управляющій зрѣлищами и музыкою, усмотря, что россійскаго театра нѣкоторые актеры и актрисы опредѣленныя имъ отъ Котитета должности исполняютъ въ противность Высочайшаго Ея Императорскаго Величества указа, состоявшагося, о учрежденіи Комитета, прошлаго 1783 года, іюля въ 12 день, 14-го пункта, и сіе происходитъ единственно отъ непорядочнаго управленія находящагося нынѣ при той труппѣ въ должности инспектора, и для того приказали: къ лучшему приведенію той труппы въ порядокъ, дабы національный театръ со временемъ могъ достигнуть подъ руководствомъ сіе свѣдущаго къ совершенству, отнынѣ препоручить въ распоряженіе прежде бывшему при той же труппѣ инспектору Ивану Дмитревскому, съ тѣмъ, чтобы каждый изъ нихъ, по силѣ того жъ Высочайшаго Ея Императорскаго Величества о учрежденіи Комитета указа, 14-го пункта, былъ въ послушаніи, а, въ противномъ случаѣ, за неповиновеніе, по изданному отъ Комитета узаконенію, ослушный будетъ наказанъ. И о исполненіи сего ему, Дмитревскому, со онаго опредѣленія дать, за скрѣпою, копію, а актерамъ и актрисамъ сіе опредѣленіе, съ подписками, объявить» [1]).

Назначеніе Дмитревскаго вмѣсто Соколова, очевидно, было труппою встрѣчено очень несочувственно: опредѣленіе Комитета подписали и «по оному исполнять обязались» только семь лицъ: актеры—Никита Марковъ, Сила Сандуновъ, Кузьма Гамбуровъ, актрисы—Анна Милевская, Авдотья Михайлова, Наталья Дранцына и Христина Логинова; въ большинствѣ же членовъ труппы Комитетъ встрѣтилъ противодѣйствіе, выразившееся въ рѣши-

[1]) Этотъ 14-й пунктъ гласилъ: «Исполненіе прилежное должности и послушаніе Комитету и директору долженствуютъ быть главнѣйшими обязательствами всѣхъ и каждаго, къ театрамъ и музикѣ принадлежащаго, безъ различія пола, званія и таланта».

тельной и необычной формѣ—принесенія жалобы самой Императрицѣ. Въ журналѣ Комитета по этому поводу находимъ слѣдующее: «1785 года, августа 27-го дня, Комитетъ, управляющій зрѣлищами и музыкою, слушавъ представленія члена сего Комитета, его превосходительства артиллеріи господина генералъ-поручика и кавалера Петра Ивановича Мелисино [1]), коимъ прописываетъ, что россійскаго театра, правящій временно должность инспектора, актеръ Соколовъ сего года, въ іюлѣ мѣсяцѣ, призванъ имъ былъ въ Комитетъ и спрашиванъ, по какой причинѣ принятая къ русскому театру изъ Дѣвичьяго Монастыря актриса, получающая жалованье близъ года, на театрѣ играющею въ представленіяхъ не видна и способною быть можетъ ли? На что онъ, Соколовъ, и отвѣтствовалъ,—хорошо ль она играетъ, или нѣтъ, не знаетъ, потому что ее на театрѣ не видывалъ, а нѣкоторыя россійскія актрисы, а именно—Елизавета Иванова, гнушаяся происходящей объ ней худой молвы, не желаютъ съ нею быть въ должности. Но, несмотря на такую пустую и неправильную отговорку, приказано ему было сей актрисѣ съ прочими выдать роли твердить изъ трагедіи «Артистонъ», съ тѣмъ, чтобъ оная трагедія чрезъ три недѣли непремѣнно, по законамъ театральнымъ, къ пробѣ была готова, дабы Комитетъ, увидя въ пробѣ сію актрису, могъ дать рѣшеніе о ея способности. Но по прошествіи онаго назначеннаго времени, и, не видя никакого въ томъ успѣха, вторично призвалъ его, Соколова, для назначенія дня той пробы, но, къ великому удивленію, отъ него услышалъ, что и роли еще не роздаваны; чрезъ что онъ, Соколовъ, достоинъ хотя не наказанія, то, по крайней мѣрѣ, выговора, и, не чиня онаго, отсрочилъ еще, къ выученію изъ той трагедіи ролей, недѣлю; а по прошествіи онаго времени, Соколовъ, явясь съ письмомъ актрисы Ивановой, въ коемъ она ему пишетъ, что, за болѣзнію ея, трагедія на пробу и въ настоящемъ дѣйствіи представлена быть не можетъ; по учиненному же чрезъ находящагося при сей Дирекціи штабъ-лекаря господина коллежскаго ассессора Фика, оная актриса не токмо больною, но даже и въ домѣ не найдена, изъ чего видя явное отъ него, Соколова, по препорученной ему должности нерадѣніе, приказалъ ему, Соколову, именемъ уже Комитета, чтобы помянутая трагедія непремѣнно бы была играна, и, если кто въ томъ ослушнымъ будетъ, то съ

[1]) Членъ Комитета Мелисино дѣлалъ представленіе, и, слѣдовательно, не принималъ участія въ засѣданіи Комитета, оставшагося, такимъ образомъ, въ составѣ только одного члена—князя Голицына, который только одинъ и подписалъ этотъ журналъ, отъ 27-го августа 1785 года.

таковыми, какъ съ непокорными ослушниками поступлено быть имѣетъ. Но, вмѣсто того произведенія исполненіемъ, произошло слѣдующее: помянутый Соколовъ, взявъ съ собою еще нѣкоторыхъ актеровъ, поѣхалъ скопомъ и кучею въ Царское Село утруждать Священнѣйшую Особу Ея Императорское Величество жалобами на его, господина генералъ-поручика и кавалера, но, въ чемъ оная жалоба состояла, неизвѣстенъ; но, по дерзости поступка, можно примѣчать о какой ни есть клеветѣ. Причемъ и письмо, полученное имъ отъ его сіятельства графа Александра Андреевича Безбородко, во оригиналѣ представилъ, изъ котораго ясно видно, какую бывшіе съ Соколовымъ актеры, въ противность всѣхъ законовъ, надѣлали въ Царскомъ Селѣ тревогу, безпокойство и непослушаніе установленной надъ ними власти учинили. Чего ради и представляетъ таковое между имъ и Соколовымъ происшествіе Комитету, управляющему зрѣлищами и музыкою, чтобъ оное безъ разсмотрѣнія оставлено не было и, какъ съ нимъ, Соколовымъ, такъ и съ прочими, яко ослушниками начальства, поступлено бъ было по законамъ, дабы оставленные безъ наказанія не могли и другихъ театральныхъ служителей отвратить отъ священнаго долга повиновенія, которымъ вся цѣпь порядка во всѣхъ состояніяхъ свято и ненарушимо сохраняться долженствуетъ. По которому представленію, отъ Комитета учинены оному Соколову вопросные пункты въ слѣдующемъ: 1) Что знаетъ ли онъ Именное повелѣніе, данное Комитету, на какомъ основаніи оный учрежденъ? 2) Почему имѣлъ повиновеніе Комитету? 3) Въ бытность его инспекторомъ, о всѣхъ принадлежащихъ до театровъ узаконеніяхъ требовалъ ли онъ того, что слѣдуетъ по должности? 4) Знаетъ ли онъ, какимъ образомъ, если кто имѣетъ отъ кого какую обиду, гдѣ во удовольствіи просить? 5) Для чего осмѣлился безъ дозволенія Комитета ѣхать въ Царское Село и утруждать Священную Особу Ея Императорское Величество просьбою, какою и на кого именно? А, напротивъ онаго, актеръ Соколовъ отвѣтствовалъ: на 1-е, что о Высочайшемъ Ея Императорскаго Величества указѣ не знаетъ и о немъ никогда никто не объявлялъ; на 2-е,—повинуется Комитету по тому указу, о которомъ напредъ сего только слышалъ; на 3-е,—онъ о томъ не вѣдалъ, что слѣдуетъ чего требовать; на 4-е,—какимъ образомъ въ обидахъ просить и гдѣ, о томъ правъ не знаетъ; на 5-е,—въ Царское Село онъ ѣздилъ съ намѣреніемъ принести жалобу единственно по причинамъ, касающимся до него, а о какихъ, о томъ не объясняетъ. Опредѣлено: какъ изъ представленія члена сего Комитета господина генералъ-поручика и кавалера Мелисино явно видимо, что оный актеръ Соколовъ все вышеписан-

ное чинилъ не для чего иного, какъ только къ возмущенію прочихъ и въ противность изданныхъ въ Именномъ Ея Императорскаго Величества указѣ, состоявшемся прошлаго 1783 года, іюля въ 12-й день, 14-го и 15-го пунктовъ, коими повелѣно: исполненіе прилежное должности и послушаніе Комитету и директору долженствуютъ быть главнѣйшими обязательствами всѣхъ и каждаго, къ театрамъ и музикѣ принадлежащаго, безъ различія пола, званія и таланта. И на основаніи изданнаго отъ сего общаго положенія и узаконенія, и хотя онъ, Соколовъ, отвѣтными пунктами и подвергъ себя отосланнымъ быть къ суду, но, во уваженіе прописаннаго въ томъ Именномъ Высочайшемъ указѣ 44-го пункта, повелѣваемымъ, дабы театральное управленіе не было обременено людьми не нужными и получающими жалованье по напрасну, всѣхъ таковыхъ отпустить, то и его, Соколова, за оный поступокъ изъ службы сей Дирекціи уволить, давъ пристойный характеру и поступкамъ аттестатъ; а о выдачѣ заслуженнаго имъ по день сего опредѣленія жалованья казначею секундъ-маіору барону Швахгейму дать приказъ. Находящимся жъ при оной труппѣ актерамъ и актрисамъ въ должномъ изданныхъ отъ Комитета повелѣній и узаконеній исполненіи, съ подписками, объявить».

Этотъ любопытный документъ довольно ярко рисуетъ характерную закулисную исторію. Какая-то «принятая къ русскому театру изъ Дѣвичьяго Монастыря актриса», очевидно, пользовалась покровительствомъ Мелисино, но была встрѣчена очень недружелюбно труппой, премьерша которой, Елизавета Иванова, «гнушаяся происходящей о ней худой молвы», не хотѣла играть съ нею. Инспекторъ труппы Соколовъ началъ противодѣйствовать члену Комитета Мелисино и всячески старался не допустить на сцену «актрисы изъ Дѣвичьяго Монастыря». Понятно, что такое противодѣйствіе вызвало гнѣвъ начальства, и результатомъ явилась замѣна Соколова въ должности инспектора—Дмитревскимъ. Но большинство труппы стояло на сторонѣ Соколова и назначеніе Дмитревскаго встрѣтило недружелюбно; мы уже видѣли, что только 7 актеровъ и актрисъ подчинились безропотно распоряженію начальства, а остальные «скопомъ и кучею» присоединились къ Соколову, рѣшившему искать защиты противъ Комитета у самой Императрицы. Кромѣ того, мы имѣемъ другой документъ, также свидѣтельствующій о тѣхъ враждебныхъ чувствахъ, которыя актеры русской труппы питали къ своему инспектору—Дмитревскому. Въ засѣданіи 27-го октября 1785 года, Комитетъ разсматривалъ «прошеніе россійской труппы актера Никиты Маркова (первый изъ труппы, подписавшій опредѣленіе Комитета о назначеніи Дмитревскаго), коимъ объяв-

ляетъ, что сего октября 23-го числа приглашенъ онъ былъ той же труппы актеромъ Яковомъ Колмаковымъ къ вечернему столу, гдѣ отъ находящихся актеровъ же—Ивана Петрова, Антона Крутицкаго и фигуранта Петра Петрова, безъ всякой причины, кромѣ, что онъ ихъ отъ поношенія ругательными словами инспектора Дмитревскаго и его, Маркова, упрашивалъ, былъ битъ и тасканъ за волосы, отъ чего, имѣя боевые знаки, чувствуетъ боль, проситъ о учиненіи удовольствія; и въ дѣйствительномъ онаго происхожденіи засвидѣтельствовано письменно находящимися при ономъ коллежскимъ ассессоромъ Сергѣемъ Митрофановымъ и секундъ-маіоромъ княземъ Степаномъ Гуринымъ, что самое, чрезъ приказаніе Комитета, штабъ-лекаремъ Фикомъ засвидѣтельствовано, да и, по призывѣ въ Комитетъ, актеръ и фигурантъ Петровы во всемъ ономъ признались, а актеръ Крутицкій — единственно только въ томъ, что поношеніе на инспектора чинилъ, а актера Маркова не билъ. Приказали: оныхъ актеровъ — Крутицкаго за поношеніе ругательными словами своего инспектора, а Петрова и за причиненную, сверхъ онаго, товарищу своему обиду—держать подъ стражею въ Конторѣ двои сутки (которое содержаніе сначала онаго происшествія имъ и учинено), а потомъ, призвавъ въ собраніе, учинить отъ Комитета наистрожайшій выговоръ, чтобы впредь онаго чинить не отваживались, а если и за симъ отъ онаго не воздержатся, то поступлено будетъ по законамъ; фигуранта жъ Петрова, какъ и прежде сего во многихъ дурныхъ качествахъ и неблагопристойностяхъ находился, а, сверхъ того, и отъ балетмейстера Анжолинія объявлено, что и по должности состоитъ не нужнымъ, то, за таковыя чинимыя для общества неблагопристойные поступки и по ненадобности, отъ службы сей Дирекціи, съ даннымъ о его непорядочныхъ поступкахъ аттестатомъ, выключить, удовольствовавъ при томъ заслуженнымъ жалованьемъ».

Такимъ образомъ, благодаря Дмитревскому и покровительствовавшему ему Комитету, въ русской труппѣ образовались неурядицы, которыя, разумѣется, не могли не отзываться на общемъ ходѣ дѣла. Труппа, между прочимъ, должна была потерять одного изъ лучшихъ и наиболѣе образованныхъ по тогдашнему времени актеровъ, Соколова, который являлся и авторомъ нѣсколькихъ драматическихъ произведеній. Соколовъ, впрочемъ, вскорѣ нашелъ покровительство; въ журналѣ Комитета, отъ 7-го января 1786 года, значится: «Комитетъ, управляющій зрѣлищами и музыкою, по полученному письму Двора Ея Императорскаго Величества отъ господина флигель-адъютанта Александра Петровича Ермолова, которымъ проситъ о принятіи въ

службу бывшихъ при россійской труппѣ актеровъ Иванѣ Соколовѣ и Семенѣ Шнидеровѣ, изъ коихъ первый—за ослушаніе начальству въ неисполненіи повелѣнной должности, а второй—по ненадобности, учиненными прошлаго 1785 года августа въ 27-й день опредѣленіями, отъ службы были уволены, приказали: во уваженіе объявленнаго господина флигель-адъютанта Александра Петровича Ермолова просьбы, оныхъ актеровъ, Ивана Соколова и Семена Шнидерова, принять въ службу сей Дирекціи къ прежнимъ должностямъ, съ производствомъ жалованья каждому по прежде получаемымъ ими годовымъ окладамъ, которую и считать началомъ съ 1-го генваря сего 1786 года».

Покровительство, личныя симпатіи и антипатіи, вносившіяся членами Комитета въ дѣло управленія театрами, конечно, не могли особенно выгодно отзываться на немъ. Въ самыхъ журналахъ Комитета мы находимъ указанія на то, что рекомендаціи театральныхъ служащихъ самими господами директорами бывали очень неудачны. Напримѣръ, въ запискѣ П. А. Соймонова значится: «Вчерашняго числа (22-го апрѣля 1785 г.) умеръ учитель (Театральнаго Училища) Локателли, который получалъ жалованья по 550 р., а какъ мною признано, что не одинъ итальянскій языкъ малолѣтнимъ нуженъ, но и французскій, то и испрашиваю чрезъ сіе согласіе вашего превосходительства принять для французскаго языка учителя Преденье, человѣка, за котораго я отвѣтствую, какъ въ искусствѣ, такъ и въ поведеніи, съ жалованьемъ по 350 р. на годъ. Но какъ за тѣмъ остается только 200 рублевъ, то, можетъ быть, я и не найду за сію сумму, то не благоугодно ли будетъ хотя до 100 р. препоручить въ мое распоряженіе». П. И. Мелисино на этой запискѣ сдѣлалъ слѣдующую отмѣтку: «Я на все то согласенъ, что его превосходительство для ползъ нашего Училище за благо росудитъ (sic)». Черезъ нѣсколько же мѣсяцевъ, въ журналѣ 3-го сентября, Комитетъ, состоявшій тогда только изъ двухъ членовъ, Мелисино и князя Голицына, между прочимъ, констатируетъ фактъ полной непригодности рекомендаціи Соймонова: «Находящійся при Театральной Школѣ воспитанниковъ и воспитанницъ учитель французскаго діалекта Яковъ Преденье усмотрѣнъ со вступленія своего къ должности, мая съ 1-го числа сего года, и по нынѣ никакого прилежанія не оказываемымъ, а чрезъ то и учащіеся употребляютъ время, вмѣсто ученія, въ праздности»; на основаніи этого Комитетъ и постановилъ Преденье уволить, «удовольствовавъ заслуженнымъ жалованьемъ».

Наиболѣе интереснымъ распоряженіемъ Комитета въ послѣдніе мѣсяцы его дѣятельности являлась новая организація абонемента. Мы уже говорили,

что ложи въ обоихъ театрахъ распредѣлялись по жребію между желавшими абонироваться, причемъ абонементныя цѣны были назначены въ 300 и 400 рублей; впослѣдствіи были устроены ложи цѣною и въ 100 р. Въ засѣданіи своемъ 10-го сентября 1785 года, Комитетъ выработалъ слѣдующее постановленіе, которое служило какъ бы обращеніемъ къ публикѣ: «Имѣя разсужденіе о состоящихъ въ обоихъ театрахъ ложахъ, которыя въ прошломъ 1784 году, сентября 11-го и 13-го числъ, отданы были на откупъ разнымъ особамъ — отъ трехсотъ до ста рублей, нынѣ же для доставленія публикѣ всевозможныхъ удовольствій хорошими зрѣлищами и добрымъ порядкомъ при оныхъ, приступя къ нѣкоторымъ противъ прежнихъ положеній перемѣнамъ, приказали: какъ прежнее учрежденіе запрещало переходить изъ ложъ въ паркетъ и партеры, хотя таковая предосторожность и справедливою казалась почтенной публикѣ, по той причинѣ, чтобы кто-нибудь, воспользуясь билетами ложъ, безъ дозволенія тѣхъ, кому онѣ принадлежали, не могъ съ оными войти ни въ паркеты, ни въ партеры; однако же, сіе всегда было прискорбно Комитету, чтобы, для отвращенія такого, можетъ быть, мнимаго и несбыточнаго злоупотребленія, ограничивать нѣкоторымъ образомъ свободу почтенной публикѣ, но, для отвращенія сего и для вящаго спокойствія публикѣ, приступитъ Комитетъ къ простѣйшему сему средству, а именно: всякій зритель, входя въ театръ, будетъ платить у дверей установленную по мѣстамъ цѣну; особы, кои пожелаютъ имѣть ложу въ Каменномъ, или Деревянномъ, или въ обоихъ театрахъ, на всѣ производимые спектакели, кромѣ бенефисовъ, должны заплатить годовой суммы: за каждую ложу въ 1-мъ ярусѣ—только сто рублей, за ложу во 2-мъ ярусѣ—семьдесятъ пять рублей, за ложу въ 3-мъ ярусѣ (разумѣется, въ Каменномъ театрѣ)—пятьдесятъ рублей; сіи ложи будутъ отверсты во время представленія не только для наемщиковъ, но и для всѣхъ, кого они привести съ собою въ ложу пожелаютъ, и въ такомъ числѣ людей, какое они помѣстить въ сей ложѣ заблагоразсудятъ. Можетъ быть, покажется нѣкоторымъ изъ тѣхъ, которые намѣрены нанимать ложи, что они будутъ платить больше прежняго, то есть, за входъ—поденно и за ложу—въ годъ, но сіе сомнѣніе напрасно, когда они благоволятъ вообразить, что они не во всякое зрѣлище поѣдутъ, но только въ такія, кои имъ принесутъ больше удовольствія или конхъ языкъ для нихъ извѣстнѣе, то по сему вычету выйдетъ, что они заплатятъ въ годъ за спектакели гораздо меньше прежняго, не упоминая многихъ другихъ для себя и для Комитета безпокойствъ, кои отъ прежняго положенія происходить

могли. Многія справедливыя причины, а наипаче удовлетвореніе почтенной публики, принудили Комитетъ принять сіи простѣйшія и, слѣдственно, спокойнѣйшія для зрителей мѣры, клонящіяся единственно къ тому, чтобы доставить ложамъ свободное съ паркетомъ и партеромъ сообщеніе и чтобы пресѣчь входъ зрителямъ, не платящимъ денегъ, а не къ тому, чтобы дороже продавать то удовольствіе, къ которому Комитетъ почитаетъ себя обязаннымъ въ разсужденіи почтенной публики. Наконецъ, Комитетъ имѣетъ честь обнадежить публику, что она вскорѣ услышитъ славнѣйшаго пѣвца господина Маркезини и госпожу Тоди и увидитъ искуснѣйшихъ тансеровъ господина Пика и госпожу Россіи, также славнаго танцовщика Чіанфанелли и мамзель Копини. Принявъ въ уваженіе великолѣпныя декораціи, для большихъ оперъ необходимо нужныя, изъ коихъ каждая, въ надлежащемъ видѣ представленная, можетъ стоить около десяти, или двѣнадцати, или пятнадцати тысячъ рублей, а притомъ и большое сихъ виртуозовъ жалованье, Комитетъ не надѣется раздражить публику и симъ увѣдомленіемъ, что при такихъ великолѣпныхъ и дорого стоющихъ операхъ поденная цѣна во всѣхъ мѣстахъ удвоится; таковыхъ оперъ болѣе двѣнадцати въ годъ Комитетъ обѣщать не можетъ, но въ томъ только удовлетворяетъ, что онъ вскорѣ представитъ въ нихъ таланты, во всѣхъ родахъ знаменитые, которымъ вся Европа отдаетъ должную справедливость. Въ прочемъ всѣ пункты прежняго учрежденія, до сей перемѣны не касающіеся, остаются въ своей силѣ, и особы, желающія нанять въ театрахъ ложи, благоволили бъ адресоваться—прежде 11-го числа сего мѣсяца для Деревяннаго и прежде 13-го числа для Каменнаго — къ господину Вакари. О чемъ публикѣ чрезъ печатныя объявленія на россійскомъ, французскомъ и нѣмецкомъ діалектахъ извѣстить».

Это обращеніе къ публикѣ, кажется, не особенно ее убѣдило, и новая система абонемента успѣха не имѣла. Въ журналахъ Комитета мы встрѣчаемъ, по крайней мѣрѣ, только слѣдующія отмѣтки: 15-го октября 1785 года коммиссаръ Вакари въ Комитетъ представилъ «собранныхъ имъ, по силѣ учиненнаго отъ Комитета распоряженія и публикаціи, откупныхъ въ годъ за наемъ въ Каменномъ театрѣ, сентября съ 13-го,—въ 3 ярусѣ за одну ложу и передъ оркестромъ пяти креселъ, да въ Деревянномъ, сентябрь же съ 11-го, за одни кресла (т. е. за одно кресло), по пятидесяти за каждое, триста пятьдесятъ рублей»; 27-го октября Вакари представилъ «собранныя имъ откупныхъ въ годъ за наемъ ложъ въ Каменномъ театрѣ, сентября съ 13-го,—въ 3 ярусѣ, подъ № 17, съ гишпанскаго посланника за одну пять-

десять рублей, въ Деревянномъ театрѣ, сентября съ 11-го числъ,—въ аркѣ, съ лѣвой стороны, во 2 ярусѣ, за малую ложу, съ рѣшеткою, подъ № и подъ знакомъ Д, съ господина Домогатскаго пятьдесятъ рублей». Такимъ образомъ, абонированными въ обоихъ театрахъ оказались только три ложи и 6 креселъ; между тѣмъ, какъ при прежней системѣ абонировывались почти всѣ ложи. Вообще публика все больше и больше выражала недовольство на веденіе дѣла Комитетомъ. Въ «Архивѣ Дирекціи» сохранился, напримѣръ, слѣдующій документъ, отъ 2-го декабря 1785 года: «Ея Императорское Величество съ крайнимъ неудовольствіемъ увѣдомиться изволила, что со стороны Комитета, для управленія зрѣлищъ учрежденнаго, не наблюдается должное къ публикѣ уваженіе, въ томъ, что нерѣдко объявляются при спектакеляхъ балеты, и всякъ, полажася на добрую вѣру Комитета, платитъ деньги, а потомъ видитъ, что объявленіе, учиненное отъ онаго, не исполняется. Угодно потому Ея Величеству строжайше подтвердить Комитету, чтобы впредь подобныя его объявленія непремѣнно и съ крайнею точностью исполняемы были, дабы инако публика себя въ обманъ не почитала; съ тѣмъ притомъ, что ежели чего противу объявленія дано не будетъ, то при выходѣ изъ театра зрителямъ деньги, ими заплаченныя, могли бы быть возвращены».

Комитетъ, очевидно, самъ сознавалъ неудовлетворительность «зрѣлищъ» и приглашеніемъ новыхъ актеровъ намѣревался возбудить интересъ публики къ театру. Въ засѣданіи своемъ 27-го октября, Комитетъ, «имѣя разсужденіе о недостающемъ количествѣ при россійскомъ театрѣ актеровъ и актрисъ, также для оперъ пѣвицъ, въ коихъ при всѣхъ онаго театра зрѣлищахъ настоитъ необходимая надобность, приказали: для приведенія національнаго театра въ совершенство людьми, имѣющими во ономъ достойные таланты, принять въ службу къ россійскому здѣшнему театру, по желаніямъ, находящихся нынѣ при Московскомъ россійскомъ же театрѣ, съ жалованьемъ въ годъ: актера Василія Померанцева и съ женою его, Анною Померанцевою,—по двѣ тысячи, пѣвицу Наталью Соколовскую—по восьмисотъ, актера Якова Шушерина—по семисотъ, актрисъ Ульяну Синявскую—по семисотъ и Надежду Каллиграфову—по четыреста по пятидесяти рублей». Для приглашенія этихъ актеровъ и актрисъ командированъ былъ актеръ Сила Сандуновъ. Но изъ всѣхъ намѣченныхъ Комитетомъ была приглашена только Каллиграфова, которая и значится въ спискѣ театральныхъ служащихъ 1786 года; приглашеніе пріобрѣвшаго впослѣдствіи большую извѣстность актера Якова Шушерина состоялось уже при новой Дирекціи, 30-го марта 1786 года.

Только два съ половиною года продолжалось коллегіальное управленіе театрами, и неудачные результаты его побудили Императрицу вновь обратиться къ прежней системѣ. Во главѣ новаго управленія поставленъ былъ С. Ѳ. Стрекаловъ, который и раньше, при Елагинѣ, принималъ участіе въ театральныхъ дѣлахъ, но, какъ мы уже замѣчали, не занималъ тогда оффиціальнаго положенія—помощника Елагина.

14-го февраля 1786 года, на имя Стрекалова, даны были два слѣдующіе Высочайшіе указа:

I. «Степанъ Ѳедоровичъ! Производя, по соизволенію Нашему, разборъ всего, что касается до бывшаго до сего времени управленія зрѣлищами и музыкою, вы уже могли видѣть, что Комитетъ нынѣшній, при учиненномъ отъ Насъ пособіи—заплатою долговъ прежней Дирекціи и заведеніемъ дохода съ даваемыхъ для публики зрѣлищъ, не предуспѣлъ въ исполненіи возложеннаго на него указомъ Нашимъ, отъ 12-го іюля 1783 года, но паче умножилъ долги и недостатки свои. Сверхъ того, за смертью предсѣдавшаго въ немъ дѣйствительнаго тайнаго совѣтника Олсуфьева и за отлучкою и увольненіемъ разныхъ членовъ его, остался онъ только въ трехъ особахъ, изъ коихъ генералъ-маіоръ Соймоновъ, бывъ по службѣ Нашей въ дальней отлучкѣ, равнымъ образомъ и генералъ-поручикъ Мелисино — просятъ объ увольненіи ихъ. Въ разсужденіи сихъ обстоятельствъ, Мы признали за нужное, до будущаго соизволенія Нашего, главное надзираніе и управленіе зрѣлищами и музыкою при Дворѣ Нашемъ и всѣми къ тому принадлежащими людьми препоручить вамъ, съ тѣмъ, что: *первое*, деньги на содержаніе зрѣлищъ и музыки, изъ Кабинета отпускаемыя, имѣютъ хранимы быть у особаго казначея, котораго вы къ тому изберете и коего должность будетъ употреблять оныя въ расходъ на жалованье по контрактамъ, вами утвержденнымъ, на прочіе же расходы—по приказаніямъ вашимъ; *второе*, выборъ людей, потребныхъ для исполненія разныхъ должностей по сей ввѣренной вамъ части, вы учините съ надлежащею осмотрительностью и разборомъ способности каждаго; *третье*, покуда, по усматриваемымъ вами обстоятельствамъ, возможно будетъ дать дальнѣйшія и подробныя Наши предписанія, имѣютъ служить руководствомъ указъ Нашъ, отъ 12-го іюля 1783 года, покойному дѣйствительному тайному совѣтнику Олсуфьеву данный, такъ, какъ и другія послѣдовавшія отъ Насъ къ управлявшимъ означенною частью предписанія къ лучшему въ ней устройству и хозяйству».

II. «Степанъ Ѳедоровичъ! Ввѣривъ вамъ главное наздираніе надъ зрѣ-

лищами и музыкою при Дворѣ Нашемъ, соизволяемъ, чтобы Россійскій театръ, со всѣми къ нему принадлежащими людьми, порученъ былъ въ попеченіе тайному совѣтнику Бибикову, который и долженъ будетъ стараться о сохраненіи его въ порядкѣ и исправленіи. Въ прочемъ хозяйственное распоряженіе и относительно сего театра имѣетъ производимо быть на основаніи указа Нашего, въ обще о зрѣлищахъ и музыкѣ вамъ сего же числа даннаго».

Комитетъ, въ засѣданіи своемъ 17-го февраля, постановилъ: «Къ сдачѣ въ управленіе господину тайному совѣтнику сенатору и кавалеру Стрекалову Театральной Дирекціи, представить въ Комитетъ слѣдующее: *Первое.* Бухгалтеру Александру Малышеву—вѣдомости: 1) о денежной казнѣ, остоявшей отъ 1785 года, вступившей въ 1786 и о состоящей къ 17-му числу сего февраля на лицо, 2) какіе на Комитетѣ остались сего 1786 года генваря съ 1-го по 17-го февраля долги, 3) сколько состоитъ съ 1-го генваря сего года въ невычетѣ на театральныхъ служителяхъ заданныхъ отъ Комитета въ счетъ жалованья, съ вычетами по третямъ; описи: 1) всѣмъ Именнымъ указамъ, 2) опредѣленіямъ и журналамъ съ 12-го іюля 1783 по 17-е число февраля 1786 года, 3) всѣмъ контрактамъ, со оригиналами, и списокъ театральныхъ служителей, съ показаніемъ: кто съ котораго года состоитъ въ службѣ, какой націи, по скольку получаютъ въ годъ жалованья и на наемъ квартиръ, а по окончаніи сроковъ—проѣздныхъ, и кто служитъ по контрактамъ и безъ контрактовъ, когда окончатся онымъ контрактамъ сроки и кто имѣетъ квартиры и дрова казенныя. *Второе.* Гардеробмейстеру подпоручику Семену Ѳомину—вѣдомости о остаточныхъ за расходомъ сего февраля къ 17-му числу на лицо: 1) товарамъ, 2) матеріаламъ, 3) забраннымъ сего 1786 года генваря съ 1-го февраля по 17-е число къ спектакелямъ и балетамъ на кредитъ товарамъ и матеріаламъ, на какія потребности, у кого именно и по какимъ цѣнамъ; описи: 1) состоящему въ гардеробахъ театральнымъ платьямъ и прочему имуществу, 2) наличнымъ декораціямъ, 3) музыкальнымъ инструментамъ и у кого оные находятся. *Третье.* Подпоручику Ивану Арнольдію — опись театрамъ: городовымъ двумъ, — Каменному и Деревянному, — Эрмитажному, Царскосельскому, Петергофскому, Раніембаумскому и что на Каменномъ Острову, съ показаніемъ, какое состоитъ въ нихъ Комитетское имущество; вѣдомости: 1) сколько въ театральномъ корпусѣ и наемныхъ двухъ Зейдлеровѣ и Протасовѣ домахъ состоитъ жилыхъ комнатъ и службъ и кѣмъ оныя заняты, 2) кромѣ оныхъ, прочіе театральные служители, кто и гдѣ жительство имѣетъ, 3) о наличномъ театральномъ экипажѣ, сколько онаго

находится ко употребленію годнаго и негоднаго. *Четвертое.* Инспекторамъ—о труппахъ росписанія: о итальянской—Маркетію, о французской — Флоридору, о нѣмецкой — Фіалѣ, о россійской — Дмитревскому, какія каждый пѣвецъ и актеръ играетъ роли; описи: 1) какія состоятъ по наличію театральной библіотеки книги, 2) сколько имѣется переписанныхъ въ роляхъ оперъ, комедій, трагедій и прочихъ пьесъ и у кого оныя находятся. *Пятое.* Коммиссару Вакарію—вѣдомость, кому въ Каменномъ и Деревянномъ театрахъ розданы на откупъ ложи, въ какое время и подъ какими номерами состоятъ не отданными на откупъ, съ приложеніемъ оригинальныхъ плановъ; опись всей музыкальной библіотекѣ—партитурамъ, операмъ, балетамъ, симфоніямъ, антрактамъ и бальной. *Шестое.* Прапорщику Алексѣю Невельскому—списокъ о штатной воинской командѣ, при какихъ постахъ служители находятся; вѣдомость о оставшихъ для свѣта къ 17-му числу февраля матеріалахъ; опись пожарнымъ инструментамъ. *Седьмое.* Театральнаго Училища эконому Дмитрію Васильеву—списокъ, сколько состоитъ воспитывающихся учениковъ и ученицъ, съ показаніемъ чьихъ отцовъ дѣти, откуда приняты и чему обучаются; вѣдомость, сколько сего года февраля съ 1-го по 17-е число за забранные въ кредитъ припасы и вещи имѣетъ долгу и кому именно; опись состоящему въ его вѣдѣніи для воспитывающихся имуществу, то есть, мебелямъ, инструментамъ, матеріаламъ, посудѣ, одеждѣ и прочему».

Изъ этого журнала упразднявшагося Комитета явствуетъ, что при передачѣ управленія новой Дирекціи существовало намѣреніе дать полный, подробный отчетъ о положеніи театральнаго хозяйства; разумѣется, еслибы всѣ перечисленныя «вѣдомости» были представлены, мы имѣли бы чрезвычайно интересную и чрезвычайно важную для исторіи Екатерининскаго театра картину результатовъ управленія театральнымъ дѣломъ, какъ Комитета, такъ и предшествовавшихъ Дирекцій. Къ сожалѣнію, въ архивѣ Дирекціи Императорскихъ театровъ не сохранилось этихъ вѣдомостей и не сохранилось,—какъ можно предполагать,—по совершенно основательной причинѣ: большинство изъ намѣченныхъ Комитетомъ «вѣдомостей» и «описей» вовсе не было представлено. Мы имѣемъ указанія, что Комитетъ довольно неисправно сдавалъ дѣла новой театральной Дирекціи; это, впрочемъ, наблюдалось при смѣнѣ всѣхъ, какъ предшествовавшихъ, такъ и слѣдовавшихъ, управленій: уходившая Дирекція оставляла вновь назначавшейся лишь крайне запутанныя дѣла и не особенно спѣшила выяснить ихъ отчетомъ. Въ архивѣ Дирекціи сохранился только «Списокъ 1786 года», очевидно, составленный на основаніи

постановленія Комитета, отъ 17-го февраля. Списокъ этотъ содержитъ перечисленіе всѣхъ лицъ, состоявшихъ на службѣ по театрамъ; къ сожалѣнію, въ немъ недостаетъ заглавнаго листа и нѣсколькихъ начальныхъ страницъ, которыя перечисляли, какъ можно безошибочно предположить, составъ итальянской оперы и оркестра.

По списку 1786 года [1]), балетная труппа, подъ управленіемъ балетмейстера Анжолиніи, состояла изъ 8 танцоровъ, 9 танцовщицъ, 13 фигурантовъ и 13 фигурантокъ. Общая ихъ сумма жалованья въ годъ равнялась—31.430 р.; такъ называемыхъ, проѣздныхъ денегъ премьерамъ и премьершамъ, по условіямъ, было опредѣлено—3.100 р.

Французская труппа, подъ инспекторствомъ Флоридора, состоявшая изъ 15 актеровъ и 8 актрисъ, стоила въ годъ—38.100 р., кромѣ проѣздныхъ, общая сумма которыхъ составляла—6.900. Такимъ образомъ, если проѣздныя деньги разложить на три года (срокъ большинства контрактовъ), то получимъ, что французская труппа обходилась въ годъ болѣе чѣмъ въ 40.000 р.

На содержаніе нѣмецкой труппы, въ составъ которой входило 24 человѣка, затрачивалось въ годъ—17.850 р. Сравнительно съ французской труппой—немного: почти въ два съ половиною раза меньше.

Русская труппа имѣла въ своемъ составѣ 16 актеровъ и 11 актрисъ; расходовалось на жалованье всѣмъ имъ въ годъ лишь—13.825 р. Вообще россійскій театръ менѣе всего обременялъ театральный бюджетъ: въ балетѣ, напримѣръ, Анжолини вмѣстѣ съ «первой парой», танцовщикомъ Пикомъ и танцовщицей Росси, получали съ проѣздными—12.500 р., т. е. немногимъ меньше, чѣмъ всѣ 27 актеровъ и актрисъ россійской труппы.

Всѣхъ «принадлежащихъ къ Дирекціи чиновъ и служителей», по списку 1786 года, числилось 124 человѣка; сюда входили: казначей, бухгалтеръ, гардеробмейстеръ, коммиссаръ, живописцы, присяжные, портные, парикмахеры, капельдинеры, плотники, солдаты, краскотеры и пр. На годовое содержаніе ихъ опредѣлено было—19.403 р.

На жалованье служившимъ въ Театральномъ Училищѣ затрачивалось въ годъ—4.050 р. Воспитанниковъ въ Училищѣ, по списку 1786 года, значилось: обучавшихся танцовальному (искусству) — 15 учениковъ и 14 ученицъ; пѣвческому—6 учениковъ и 6 ученицъ; живописному — 4 ученика; музыкѣ—11 учениковъ; пѣть и танцовать—2 ученика. Слѣдовательно, всѣхъ учениковъ и ученицъ было 58.

[1]) См. «Архивъ Дирекціи Имп. театровъ», вып. I, отд. II, № 294, стр. 309—324.

Въ 1786 году «получавшихъ годовые пенсіоны» было 29 человѣкъ которымъ выплачивалось въ общемъ—8.556 р. 33 коп.

Въ архивѣ Дирекціи сохранился также списокъ 1791 года [1]); за пять лѣтъ произошли нѣкоторыя измѣненія, выясняющіяся при сопоставленіи обоихъ списковъ.

Балетная труппа, подъ управленіемъ балетмейстера Канціани, состояла (въ 1791 г.) изъ 11 танцоровъ, 7 танцовщицъ, 17 фигурантовъ и 14 фигурантокъ. Затрачивалось на нее: на годовое жалованье—38.550 р., на квартирные—2.036 р., на проѣздные—3.500 р.

Французская труппа имѣла въ своемъ составѣ 12 актеровъ и 10 актрисъ, получавшихъ въ годъ, вмѣстѣ съ инспекторомъ и суфлеромъ, — 48.900 р. жалованья, кромѣ того, проѣздныхъ — 8.600 р., что въ среднемъ приходилось на годичный расходъ около 3.000 р. Слѣдовательно, французская труппа обходилась въ годъ—до 52.000 р.

Нѣмецкая труппа, имѣвшая, вмѣстѣ съ инспекторомъ, всего 5 актрисъ и 10 актеровъ, стоила въ годъ—11.900 р.

Русская труппа, находившаяся подъ управленіемъ инспектора Плавильщикова, состояла изъ 19 актеровъ и 17 актрисъ, получавшихъ въ общемъ—21.310 р. и квартирныхъ (3 актерамъ)—322 р.

Въ составѣ «принадлежащихъ къ Дирекціи чинамъ и служителямъ», по списку 1791 года, произошли небольшія измѣненія: прибавленъ, между прочимъ, баронъ Эрнестъ Ванжуръ, вступившій въ Театральную Дирекцію при назначеніи Стрекалова и игравшій видную роль во время управленія театрами князя Юсупова; онъ получалъ жалованья—1.500 р., квартирныхъ—600 р., на экипажъ въ годъ—720 р. и дровъ 36 саженъ.

На служащихъ въ Театральномъ Училищѣ всего расходовалось—1.920 р. Составъ учителей и предметы преподаванія были сокращены: осталось обученіе только пѣнію и танцамъ. Танцовать учились 5 воспитанниковъ и 21 воспитанница; пѣть—4 воспитанницы и 4 воспитанника. Всѣхъ, значитъ, ученицъ и учениковъ было 34.

Въ директорство С. Ѳ. Стрекалова число пенсіонеровъ увеличилось на 11, а сумма годового пенсіона—на 4.398 р. 33 коп., изъ которыхъ 2.000 р. выплачивались вышедшему на пенсію И. А. Дмитревскому. 5-го января 1787 года Императрица утвердила представленіе Стрекалова «о увольненіи отъ театровъ россійскаго театра инспектора Ивана Дмитревскаго, единаго изъ

[1]) См. тамъ же, № 50, стр. 376—397.

начальныхъ основателей театра, служившаго тридцать пять лѣтъ съ отмѣннымъ достоинствомъ и усердіемъ, по примѣру прежде уволенныхъ актеровъ Шумскаго, Попова и Михайлова, съ полученіемъ полнаго нынѣшняго жалованья—по двѣ тысячи рублей», въ качествѣ пенсіи, разумѣется [1]).

Трехлѣтнее управленіе театрами С. Ѳ. Стрекалова оставило по себѣ весьма неудовлетворительные результаты. Общее веденіе театральнаго дѣла было далеко не изъ блестящихъ при этомъ директорѣ; финансовая же сторона управленія перешла къ преемникамъ Стрекалова истинно въ хаотическомъ состояніи. Директорство Стрекалова продолжалось до 3-го марта 1789 года; между тѣмъ, новые директора, Соймоновъ и Храповицкій, почти чрезъ два года, 11-го декабря 1790 года, писали ему: «Милостивый государь Степанъ Ѳедоровичъ! Въ полученныхъ при письмѣ вашего превосходительства, отъ 28-го ноября, вѣдомостяхъ долгамъ театральнымъ, оставшимся невыплаченными по 3-е число марта 1789 года, показано 152.921 р. 31½ коп., изъ числа коихъ, по особымъ указамъ, заплачено было изъ Кабинета и на счетъ онаго изъ Санктъ-Петербургскаго Остаточнаго Казначейства купцу Вейнахту и, по переводамъ отъ разныхъ людей, придворному банкиру барону Сутерланду 61.679 р. 90 коп., но, по разсмотрѣніи тѣхъ вѣдомостей и сличеніи имѣющихся копій съ свидѣтельствами, вами данными, не дописано: процентныхъ денегъ купцу Ульяну Калашникову—1.641 р. 99½ коп., за выписанные изъ чужихъ краевъ разные товары—267 р. 42 коп., оныя деньги изъ Кабинета заплачены, а въ вѣдомостяхъ не показаны, изъ баланса же полнаго исключены; купцу Василію Сыренкову—1.251 р., свидѣтельство дано, а въ вѣдомостяхъ не показано; равнымъ образомъ россійскому актеру Якову Шушерину квартирныхъ съ 1-го марта 1786 по 1-е октября 1788 года—310 р., а прочимъ театральнымъ служителямъ, въ полученномъ отъ вашего превосходительства спискѣ означеннымъ, положенныхъ, по опредѣленіямъ, денегъ на покупку дровъ также не показано за 1787 и 1788 годъ, что и составитъ примѣрно болѣе 2.000 р. Въ разсужденіи таковыхъ несходствъ, будемъ имѣть честь ожидать дальнѣйшаго объясненія вашего, для приведенія въ ясность остающихся долговъ театральныхъ» [2]).

Но Храповицкому и Соймонову пришлось раньше покинуть посты директоровъ, чѣмъ дождаться отъ Стрекалова «дальнѣйшаго объясненія». Храповицкій въ своемъ «Дневникѣ» утверждаетъ, что сумма долговъ театраль-

[1]) «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ», вып. I, отд. II, № 311, стр. 337.

[2]) Тамъ же, № 344, стр. 372—373.

ныхъ при Стрекаловѣ достигла огромной цифры—около 600 тысячъ рублей; причинами безпорядочнаго и неряшливаго управленія Стрекалова Храповицкій указываетъ какъ его лѣность, такъ и его слабость («сидя дома, пилъ») [1]).

Во время директорства Стрекалова въ дѣлахъ театральнаго управленія принималъ близкое и рѣшающее участіе Соймоновъ, о чемъ свидѣтельствуетъ нѣсколько документовъ. Такъ, отъ имени Дирекціи, за подписью Соймонова, были сдѣланы распоряженія: 27-го января 1787 года—объ увольненіи «состоявшаго при итальянской труппѣ пѣвца тенора Депаоліи, въ которомъ, за увольненіемъ другихъ той труппы пѣвцовъ и пѣвицъ, дальней надобности не предвидѣлось, да и онъ, Депаоліи, самопроизвольно до истеченія контрактованнаго времени безъ должности быть не желалъ, а требовалъ увольненія, оставляя казнѣ изъ принадлежащаго по контракту въ выдачу жалованья тысячу рублей»; того же числа—о принятіи въ службу при Театральной Дирекціи жены умершаго коммиссара Вакарія, Катерины Ивановны, «исправлявшей разныя вышивки и прочія вещи на платья театральныя», т. е. въ качествѣ костюмерши; 20-го марта 1787 года—о лучшей организаціи гардеробмейстерской части; 2-го апрѣля 1787 года — объ увольненіи бухгалтера Малышева и приглашеніи на его мѣсто Христофора Фрейтага [2]). Интересно, что это послѣднее назначеніе было сдѣлано Соймоновымъ, который писалъ или, по крайней мѣрѣ, подписалъ опредѣленіе о назначеніи Фрейтага, гдѣ говорилось: «Какъ при Дирекціи, по умножившимся дѣламъ, необходимо нуженъ, какъ знающій бухгалтеръ, такъ и человѣкъ надежный, прилежный и расторопный, который бы, сверхъ бухгалтеріи, могъ исправлять всѣ текущія по Дирекціи письменныя дѣла, то Дирекція, находя къ исправленію всего сего способнымъ титулярнаго совѣтника Христофора Ѳедорова сына Фрейтага, который и объявилъ свое желаніе принять на себя отправленіе оной должности». Мы уже нѣсколько знаемъ, въ какомъ хаотическомъ состояніи именно бухгалтерская часть перешла отъ директора Стрекалова къ новымъ директорамъ, при которыхъ—увы!—она не улучшилась.

Наиболѣе выдающимися явленіями театральной жизни въ періодъ директорства Стрекалова нужно считать уже отмѣченное распущеніе итальянской оперной труппы и назначеніе инспекторомъ россійскаго театра, вмѣсто вышедшаго на пенсію Дмитревскаго, актера и автора нѣсколькихъ драматическихъ

[1]) Дневникъ А. В. Храповицкаго (1782—1793 гг.). Спб. 1874. Стр. 173.

[2]) «См. «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ», вып. I, отд. II, №№ 312, 313, 314 и 315, стр. 339—342.

произведеній, Плавильщикова. Пьесы послѣдняго шли съ большимъ успѣхомъ, и еще Комитетомъ было опредѣлено наградить автора бенефисомъ; но это опредѣленіе почему-то приведено въ исполненіе не было, и Плавильщиковъ уже въ концѣ директорства Стрекалова обратился къ нему съ просьбой объ авторскомъ гонорарѣ. Стрекаловъ былъ противъ бенефисной системы, что видно изъ слѣдующаго его опредѣленія, отъ 20-го февраля 1789 года: «Поколику инспекторъ Плавильщиковъ дѣйствительно за сочиненную имъ комедію «Добрый родственникъ» третьяго представленія не получилъ, а притомъ Дирекція, по многимъ причинамъ, находитъ неудобствомъ позволять бенефисы, но безъ должнаго награжденія сочинители пьесъ остаться не могутъ, выдать ему, Плавильщикову, за сію комедію триста рублей» [1]).

Готовясь смѣнить Стрекалова, П. А. Соймоновъ и А. В. Храповицкій представили всеподданнѣйшій докладъ, который даетъ полное представленіе о положеніи театральнаго дѣла, явившемся результатомъ предшествовавшихъ управленій. Въ этомъ докладѣ значилось:

«1) Не заплачено жалованья за майскую и сентябрьскую трети прошлаго 1788 года—160.000 р.; 2) долговъ по Дирекціи тайнаго совѣтника Бибикова и бывшаго Комитета—30.104 р.; 3) долговъ по Дирекціи тайнаго совѣтника Стрекалова за 1786, 1787, 1788 года—119.764 р.; всего—309.868 р. Слѣдовательно, не помышляя о будущемъ содержаніи ѳеатровъ, но имѣя въ виду одинъ только настоящій 1789 годъ, прибавиться еще долгу до 1-го января 1790 года: 1) на жалованье, пенсіи и квартиры за три трети нынѣшняго 1789 года — 244.500 р.; 2) на содержаніе ѳеатровъ, разныя закупки, освѣщеніе и наемъ лошадей, по статьямъ дѣйствительнаго расхода 1786 и 1787 года, выходитъ въ годъ—53.000 р. Вычтя изъ сего сбора съ публики—30.000 р., недостаетъ на 1789 годъ—267.500 р., а съ прежними долгами будетъ—577.368 р.

«Въ такомъ состояніи никто не можетъ содержать ѳеатры и до 1-го января 1790 года, ибо люди, однимъ жалованьемъ живущіе, не въ силахъ перенести неплатежа (жалованья) пяти третей, когда теперь неимущимъ выдаютъ изъ сбора съ публики, при каждомъ спектаклѣ, по 2 и 5 рублей на человѣка, и они ходятъ толпами къ нынѣшнему директору.

«Невѣрность перваго разсчета, при назначеніи труппъ ѳеатральныхъ, обязанности Дирекціи и опредѣленія на годовое содержаніе 174.000 рублей произвели тѣ послѣдствія, что отъ одного къ другому году стало недо-

[1]) Тамъ же, № 330, стр. 354.

ставать до 50.000 р. И, такимъ образомъ, годовое содержаніе нынѣшнихъ ѳеатровъ по дѣйствительному исчисленію расходовъ стоитъ—297.500 р. Вычитая опредѣленную на ѳеатры сумму — 174.000 и годовой сборъ съ публики—30.000, всего—204.000, недостатокъ дошелъ до—93.000 р.

«Вступая въ новое дѣло, виновенъ тотъ, кто, не вникнувъ во всѣ обстоятельства расположитъ разсчетъ свой на неизвѣстности; а тѣмъ болѣе тотъ, кто, видя по счетамъ теченіе ѳеатральныхъ дѣлъ съ половины 1783 года по нынѣшій 1789 годъ, не выведетъ изъ дѣйствительнаго, близъ шести лѣтъ, опыта годового баланса и не сравнитъ безошибочно годового прихода съ расходомъ.

«На семъ основаніи, по сущей справедливости всеподданнѣйше доносимъ, что безъ утвержденія годовой суммы нѣтъ возможности начинать дѣла, съ разными хлопотами и непріятностями сопряженнаго. Зависитъ отъ Всевысочайшаго соизволенія ассигновать ко всегдашнему отпуску съ 1-го января нынѣшняго 1789 года опредѣленную на ѳеатры сумму—174.000 р. и сюда же обратить отмѣненный отпускъ въ Придворную Контору—106.000 р., всего—280.000 р.; да въ теченіе одного только нынѣшняго года отпустить—135.000 р. Съ такимъ пособіемъ обязываемся выплатить всѣ долги въ четыре года, содержать ѳеатры въ желаемомъ порядкѣ, новыхъ долговъ не дѣлать и всѣмъ людямъ въ свое время выдавать жалованье по третямъ».

Императрица написала на этомъ докладѣ: «Я и теперь не вѣдаю, чего вы отъ меня хотите? Я согласилась выдать 163,000 р. и особенно на долги Дирекціи и Комитету; а годовое для того не назначаю, что я надѣюсь, что вы излишнихъ людей отпустите и во всемъ сдѣлаете укращеніе расхода, какъ у порядочныхъ и усердныхъ людей водится. Все же, и потому еще не могу назначить годовое, что счеты ѳеатральные ежедневно приходятъ въ ясность, знатно, на прошедшей недѣлѣ было долгу по вашимъ запискамъ и расходу болѣе 600.000 р., а нынѣ — 577.368 р. Изъ банка же не займу, чтобы не бѣсить ген..... Напишите, какъ Я приказала, а не инако» [1]).

Приводя этотъ докладъ въ своей «Лѣтописи русскаго театра», Араповъ замѣчаетъ: «Не болѣе трехъ лѣтъ директора Соймоновъ и Храповицкій управляли театромъ; вновь обнаружившіеся долги по ихъ Дирекціи и ихъ участіе къ сближенію воспитанницы Театральнаго Училища Урановой (впослѣдствіи вышедшей замужъ за актера Сандунова) съ графомъ Безбородко навлекли на нихъ гнѣвъ Императрицы» [2]). Но не «не болѣе трехъ лѣтъ», а

[1]) *П. Н. Араповъ.* «Лѣтопись русскаго театра». Спб. 1860. Стр. 96—99.

[2]) Тамъ же, стр. 99.

ровно два года пробыли Храповицкій и Соймоновъ директорами, такъ что они, разумѣется, не могли, согласно съ обѣщаніемъ, «выплатить всѣ долги»; въ виду же того, что ихъ ходатайство объ увеличеніи отпускавшейся на содержаніе театровъ суммы удовлетворено не было, они даже принуждены были обременить театральный бюджетъ еще новыми долгами.

Въ «Дневникѣ» Храповицкаго мы находимъ не мало указаній, относящихся ко времени его директорства. Императрица была очень недовольна страшно запущенными и безпорядочными въ денежномъ отношеніи дѣлами театра и только послѣ долгихъ и настойчивыхъ просьбъ Храповицкаго («стоя на колѣняхъ, просилъ увольненія») согласилась ассигновать 200.000 р. на погашеніе театральныхъ долговъ, причемъ потребовала сокращенія труппъ и вообще расходовъ по содержанію театровъ.

Однимъ изъ первыхъ распоряженій новыхъ директоровъ, было (5-го мая 1789 года) постановленіе о распущеніи нѣмецкой труппы, которая почти никакихъ сборовъ не дѣлала. Въ журналѣ 5-го мая значится: «Какъ нѣмецкіе актеры и актрисы служатъ теперь безъ контрактовъ, то и объявить имъ съ подписками, что они удержаны будутъ до перваго числа декабря мѣсяца сего 1789 года». Но съ нѣмцами не такъ-то легко было раздѣлаться: очевидно, по небрежности предшествовавшаго директора, съ актерами нѣмецкой труппы не возобновляли контрактовъ; но вмѣстѣ съ тѣмъ ихъ не намѣревались «распускать», почему и не объявляли имъ о томъ за шесть мѣсяцевъ до истеченія сроковъ контрактовъ. Этимъ и воспользовались нѣмцы; въ журналѣ 24-го мая отмѣчено: «На письмо нѣмецкихъ актеровъ Фіалы, Шольца, Редера, Шпенглера и прочихъ, коимъ они утверждаютъ, что срокъ ихъ контрактовъ кончится генваря 1-го 1791 года, положено объявить, что ихъ контракты давно уже кончились и вновь никогда возобновлены не были; что жъ касается до постановленнаго артикула о объявленіи за шесть мѣсяцевъ, то Дирекція никогда не полагала въ случаѣ неисполненія, чтобы слѣдовало изъ сего возобновленіе контракта на полный срокъ, но единственно подъ симъ подразумѣвалось, что всякій служившій безъ контракта можетъ надѣяться быть оставлену шесть мѣсяцевъ послѣ объявленія; о чемъ имъ чрезъ инспектора Фіалу объявить». Однако, эта отговорка не имѣла успѣха, и нѣмецкая труппа осталась служить и была распущена лишь при послѣднемъ Екатерининскомъ директорѣ театровъ, князѣ Юсуповѣ, который 24-го мая 1791 года опредѣлилъ: «По объявленію, сдѣланному при сей Дирекціи нѣмецкой труппѣ, что срокъ ихъ служенія кончился сего мѣсяца 1-го числа,

оную труппу отъ службы отпустить и выдать какъ заслуженное за генварьскую треть, такъ и по условію съ ними впредь за годъ жалованье, всего (всѣмъ членамъ труппы)—15.866 р. 5¾ коп.» [1]).

При Соймоновѣ и Храповицкомъ, 18-го декабря 1790 года, «по Высочайшему Ея Императорскаго Величества соизволенію опредѣлено: оканчивая нынѣ, и впредь оканчивать спектакели декабря въ 17-е число, а начинать оные съ 7-го генваря наступающаго года» [2]). Такимъ образомъ, спектакли не только прекращались за недѣлю до Рождества, что понятно, но и не давались во все продолженіе Святокъ, что уже совсѣмъ странно.

Вступивъ въ управленіе театрами, князь Юсуповъ обратилъ главное вниманіе на лучшую организацію бухгалтерской и конторской частей. Однимъ изъ первыхъ его распоряженій, 30-го апрѣля 1791 года, было увольненіе казначея Арнольдія, «за слабостью здоровья и по неспособности его къ той должности», и назначеніе на его мѣсто «уволеннаго изъ конторы Шпалерной Мануфактуры регистратора Семена Шилинга»; «одобреніе жъ или аттестатъ за свою службу долженъ онъ, Арнольдіи, просить отъ прежнихъ господъ директоровъ, а я онаго ему дать не могу»,—писалъ князь Юсуповъ. Однако, Шилингъ, вѣроятно, не проявилъ особенно блестящихъ способностей, такъ какъ 8-го августа 1794 года князь Юсуповъ распорядился «въ должности казначея регистратора Семена Шилинга уволить и для опредѣленія къ другимъ дѣламъ дать аттестатъ, а на его мѣстѣ, по знанію и способности, быть у прихода и расхода денежной казны управляющему въ Конторѣ письменными дѣлами генеральному писарю Ивану Натряскину», причемъ, «какимъ образомъ ему, Натряскину, при собраніи доходовъ поступать, на которомъ основывается вся дирекціонная экономія, слѣдующія тому подобныя правила предписуются: 1) имѣть неослабное смотрѣніе, чтобы деньги за продаваемые билеты въ Дирекцію поступали безъ наималѣйшаго злоупотребленія и утайки; 2) постороннихъ зрителей безденежно никого не пропускать; 3) по прошествіи спектакеля или къ исходу онаго сборныя деньги считать при присяжныхъ, такожде обыкновенный расходъ вести, равно билеты въ ящикъ опускать и контрамарки вмѣсто билетовъ выдавать по прежнему положенію; 4) деньги, собираемыя при продажѣ билетовъ, непремѣнно свидѣтельствовать, согласенъ ли приходъ съ натурою билетовъ, опускаемыхъ въ ящики

[1]) «Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ», вып. I, отд. II, № 332, стр. 307; № 334, стр. 362; № 352, стр. 398—399.

[2]) Тамъ же, № 345, стр. 373.

при впускѣ зрителей въ театръ, буде же несогласенъ, съ того, кто продавалъ, взыскивать и о всемъ томъ Дирекціи представлять; 5) запрещается казначею денежную казну имѣть на дому, а хранить, за казенною печатью, въ желѣзномъ сундукѣ, въ который безъ того кому дирекціонная печать ввѣрена будетъ, не входить и никакихъ расходовъ безъ вѣдома его не дѣлать; на противу же сего, 6) поставляемыхъ къ дверямъ служителей для пропуска въ театръ по билетамъ самому собою не перемѣнять, а имѣть надъ ними только присмотръ сверхъ опредѣленныхъ приставниковъ, чтобы никто изъ постороннихъ людей въ паркетъ, амфитеатръ и парадизъ безденежно не входилъ...». 10-го мая 1792 года князь Юсуповъ издалъ слѣдующее распоряженіе: «Для наилучшаго благоустройства по Дирекціи надъ зрителями должностей, предписать слѣдующія тому подобныя правила: 1) Вѣдомости и счеты, словомъ сказать, всякіе документы, до денегъ и матеріаловъ касательные, представлять ко мнѣ за подписаніемъ, а иначе будутъ недѣйствительны. 2) Книги о приходахъ и расходахъ, равно остаточная казна, отъ сего времени свидѣтельствованы быть имѣютъ по истеченіи каждаго мѣсяца; слѣдовательно, казначей долженъ отдавать о всемъ томъ отчетъ. 3) Росписки въ полученіи денегъ, кому что съ позволенія моего, по экстренности, впредь до разсчета выдано будетъ, хранить казначею обще съ денежною казною въ сундукѣ, доколѣ со счета казны не сойдутъ, расположа оныя въ пакеты по сортамъ, число подъ число, дабы при свидѣтельствѣ замедленія послѣдовать не могло. 4) Сколько какихъ вещей при театрахъ и другихъ по Дирекціи надъ зрителями мѣстахъ въ наличности состоитъ, всему тому завести приходныя и расходныя книги; описи же частнымъ смотрителямъ, какъ наивозможно вѣрнѣе, представить въ Контору, гдѣ, отобравъ достовѣрное свѣдѣніе и выправясь по денежнымъ книгамъ, то ли число въ наличности быть должно, подать ко мнѣ генеральную вѣдомость, у кого что подъ смотрѣніемъ находится. 5) Издержанныя на счетъ спектакельной суммы и въ зачетъ жалованья собственныя мои деньги, 13.424 рубля 63 копѣйки, записать въ долговую книгу въ приходъ особыми статьями, а по расходу означить, кому что въ зачетъ выдано и по особымъ счетамъ куплено, отобравъ въ пріемѣ денегъ росписки подъ каждою статьею; по истеченіи же каждаго мѣсяца объ оной суммѣ отчетъ отдавать казначею» [1]).

Мы привели эти два документа полностью, потому что они представляются очень характерными: въ нихъ вопросъ объ управленіи театрами сводится

[1]) Тамъ же, № 388, стр. 427—428; № 364, стр. 407.

къ такимъ мелочнымъ канцелярскимъ и финансовымъ распорядкамъ, которые обыкновенно примѣнимы къ какому-нибудь кредитному или коммерческому учрежденію; между тѣмъ, именно такіе распорядки и должны были занять одно изъ главныхъ мѣстъ въ дѣятельности князя Юсупова, какъ директора театровъ, которому приходилось считаться не только съ большими долгами, обременившими театральное управленіе, но и съ практиковавшимися въ теченіе многихъ лѣтъ злоупотребленіями, на что прямо намекаютъ приведенные документы. Такъ сказать, взаимнымъ другъ надъ другомъ контролемъ служащихъ въ Театральной Дирекціи князь Юсуповъ старался устранить возможность какихъ бы то ни было злоупотребленій.

27-го октября 1791 года князь Юсуповъ отдалъ слѣдующее «опредѣленіе»: «Въ разсужденіи наилучшаго порядка и благоустройства, которыя я при ввѣренной мнѣ отъ Ея Императорскаго Величества главной надъ зрѣлищами Дирекціи сохранить и учредить стараюсь, почелъ я нужнымъ назначить извѣстнаго знаніемъ и долговременною опытностью въ театральномъ искусствѣ господина Дмитревскаго главнымъ режиссеромъ во всѣхъ тѣхъ театральныхъ частяхъ, кои ему впредь отъ меня приказаны будутъ; а нынѣ преимущественно опредѣляю его: къ главному надзиранію надъ всѣми россійскими зрѣлищами, къ обученію всѣхъ тѣхъ, кои достаточнаго еще искусства въ представленіяхъ не имѣютъ, къ учрежденію второй россійской драматической труппы изъ тѣхъ же самыхъ людей, кои нынѣ въ службѣ находятся, также къ надзиранію и порядочному учрежденію Школы, какъ о томъ отъ меня предписано будетъ. Того ради, господа инспекторы, актеры и воспитанники имѣютъ относиться къ господину Дмитревскому во всѣхъ случаяхъ, кои до блага россійскихъ зрѣлищъ касаются, дабы національный нашъ театръ, всеобщимъ со всѣхъ сторонъ усердіемъ и прилежностью подкрѣпляемый, могъ приносить часъ отъ часу больше удовольствія Высочайшему Двору и почтенной публикѣ». Вслѣдъ за тѣмъ, князь Юсуповъ далъ слѣдующія распоряженія: 8-го декабря 1791 года—«Какъ господину Дмитревскому, главному при зрѣлищахъ режиссеру, препоручаю я разныя коммиссіи, того ради приказываю, ежели онъ станетъ въ Конторѣ именемъ моимъ что объявлять, то оному вѣрить. Равномѣрно, ежели, въ случаѣ нужды, потребуетъ онъ видѣть нѣкоторыя конторскія бумаги, книги или счеты, то оные ему безъ прекословія показывать, ибо все то исполнять онъ будетъ по моему приказанію»; 30-го октября 1792 года, на имя Натряскина—«Ежели г. Дмитревскій потребуетъ отъ васъ какихъ-нибудь свѣдѣній по Конторѣ, или бумагъ, или

записокъ, то извольте ему оныя давать и сообщать непремѣнно, безъ всякой остановки, *однако, оныхъ бумагъ на домъ не отдавать*» [1]).

7-го іюня 1792 года княземъ Юсуповымъ было опредѣлено: «Какъ по Дирекціи надъ зрѣлищами, ввѣренной мнѣ отъ Ея Императорскаго Величества, выходитъ ежегодно весьма знатная сумма, слѣдовательно, тутъ нуженъ особенный присмотръ подъ главнымъ моимъ управленіемъ, дабы теченіе дѣлъ соотвѣтствовало моимъ распоряженіямъ въ пользу казны. И потому, для наилучшей благоуспѣшности, свидѣтельство счетовъ съ документами, доколѣ мною подписано не будетъ, такожъ де ревизію книгъ ежемѣсячно и присмотръ по должностямъ, до денегъ и матеріаловъ касательнымъ, дабы никакого запущенія не было, препоручить господину надворному совѣтнику Якову Кузьмину» [2]).

Всѣ такія мѣры, кажется, дѣйствительно вели къ достиженію желанной цѣли: если князю Юсупову и не удалось вполнѣ освободить театральный бюджетъ отъ тяготившихъ его долговъ, то, во всякомъ случаѣ, заведенные имъ порядки устанавливали и лучшую отчетность и лучшій контроль доходныхъ и расходныхъ суммъ, чѣмъ то было при предшествовавшихъ директорахъ. Конечно, не обходилось дѣло безъ нѣкоторыхъ «недоразумѣній» и въ періодъ управленія князя Юсупова театрами; на одно изъ такихъ «недоразумѣній» указываетъ его ордеръ казначею Натряскину, отъ 30-го мая 1796 года: «Живописному мастеру Петру Гонзагѣ, по содержанію заключеннаго съ нимъ въ Италіи контракта, изъ шести тысячъ рублеваго въ годъ положенія надлежало жалованье производить серебряною монетою, а выдавалось государственными ассигнаціями по полученіи изъ Кабинета; слѣдовательно, причитается ему промѣнныхъ денегъ, по курсамъ отъ 13-го іюня 1792 по 1-е мая сего 1796 годовъ,—9.408 рублей». Здѣсь странны двѣ подробности: во первыхъ, самое заключеніе контракта на серебро, т. е. контракта неопредѣленнаго, находившагося въ зависимости отъ курса, колебанія котораго были очень сильны,—напримѣръ, съ 13-го іюня по 1-е сентября 1792 года «промѣну на рубль по курсамъ» считалось только 26 коп., а затѣмъ «промѣнъ» все повышался и доходилъ въ сентябрьскую треть 1795 года до 49 коп.; во вторыхъ, мало понятно, почему вопросъ о жалованьи Гонзаго на серебро, а не на ассигнаціи былъ вобужденъ только спустя четыре года его службы и уже по истеченіи контракта, такъ какъ въ спискѣ 1799 года значится, что новый контрактъ съ Гонзаго

[1]) Тамъ же, № 356, стр. 400; № 359, стр. 403; № 374, стр. 416.

[2]) Тамъ же, № 366, стр. 408.

былъ заключенъ 1-го января 1796 года (по этому новому контракту Гонзаго получалъ: жалованья—9.000 р., на квартиру, дрова, свѣчи и покупку красокъ «для рисовки прожектовъ»—1.500 р., всего—10.500 р.; для того времени жалованье, по истинѣ, колоссальное) [1]).

Изъ театральныхъ событій періода управленія князя Юсупова главнымъ нужно считать возобновленіе спектаклей итальянской оперы, на которые былъ открытъ абонементъ. Изъ напечатаннаго въ «Архивѣ Дирекціи» списка видно, что абонементныя цѣны были установлены слѣдующія: годовой абонементъ на ложу 1-го яруса—800 рублей (полугодовой — 400), 2-го яруса — 500 р., 3-го—300 р. Всего было собрано за «наемъ ложъ 1-й сускрипціи (т. е. перваго абонемента) итальянскихъ спектакелей» (годовыхъ и полугодовыхъ абонементовъ): 14 ложъ 1-го яруса—10.800 р., 11 ложъ 2-го яруса—4.500 р., 3 ложи 3-го яруса—450 р. и «за кресла отъ разныхъ господъ»—2.790 р., а всего—18.540 р. Какъ видно изъ этого списка, цѣны были значительно увеличены сравнительно съ абонементными цѣнами, установленными Комитетомъ Олсуфьева.

Князь Юсуповъ принималъ дѣятельное участіе въ лучшей, по его мнѣнію, организаціи Театральной Школы, и съ этою цѣлью издалъ цѣлый рядъ распоряженій, о которыхъ намъ придется говорить впослѣдствіи.

Въ общемъ дѣятельность князя Юсупова по управленію театрами, страдавшему во все время царствованія Екатерины II огромными недостатками, была сравнительно удачна, такъ какъ не только не обременяла театральнаго бюджета новыми долгами, чѣмъ отличались всѣ предшествовавшія Дирекціи, но и сокращала существующіе. Князю Юсупову суждено было закончить управленіе театрами въ славное царствованіе Великой Императрицы и продолжать это управленіе въ царствованіе Императора Павла, который 22-го декабря 1796 года далъ слѣдующій Именной Высочайшій указъ князю Юсупову: «Спектаклямъ и музыкѣ при Дворѣ Нашемъ повелѣваемъ быть въ вѣдѣніи вашемъ, съ тѣмъ, чтобы вы управляли сею частью, яко въ числѣ общаго дворцоваго разряда состоящею, на слѣдующемъ основаніи: 1) Всѣхъ принадлежащихъ къ спектаклямъ и музыкѣ придворныхъ людей имѣть вамъ въ точной дирекціи вашей; иностранцевъ выписывать, заключая съ ними договоры, и своихъ собственныхъ актеровъ, танцовщиковъ и музыкантовъ заводить. 2) Опредѣленную изъ Кабинета Нашего на содержаніе сея части сумму, 174.000 р., принимать въ ваше распоряженіе, а равномѣрно причислять въ доходъ и весь сборъ, получаемый съ городовыхъ театровъ, на которыхъ

[1]) Тамъ же, № 419, стр. 454—455; № 486, стр. 534.

позволяются зрѣлища, представляемыя актерами вашего вѣдѣнія, держа всему тому приходныя и расходныя книги и отсылая оныя въ Придворную Нашу Канцелярію, для веденія генеральному всему по Двору счету. 3) Принимать отъ Насъ повелѣнія, касательно спектаклей на Придворныхъ театрахъ въ городѣ и загородныхъ дворцахъ; но, что касается до входа въ оные, о томъ распоряженія, по волѣ Нашей, будутъ въ дѣйство производимы чрезъ оберъ-гофмаршала и гофмаршаловъ. 4) Для всѣхъ спектаклей на Придворныхъ театрахъ получать отъ Придворной Конторы освѣщеніе, мебели и прочія необходимо нужныя вещи, принимая и возвращая все то съ росписками; въ случаѣ же спектаклей въ загородныхъ дворцахъ, отъ Придворной конюшни получать потребное число экипажей, для привоза и отвоза театральныхъ служителей. 5) Французскую труппу, по старости и неспособности большей части актеровъ, отпустить, учиня съ ними разсчетъ въ удовлетвореніе тѣхъ, кои не дожили до срока, въ контрактахъ ихъ положеннаго, и препроводя ихъ для полученія заплаты въ Кабинетъ Нашъ; тѣмъ же, кои заслужили пенсіи, всего на 6.300 р. ежегодно, указали Мы производить оныя изъ Кабинета, по смерть ихъ. 6) Стараться составить наилучшимъ образомъ оперу итальянскую, такъ, чтобъ актеровъ хорошихъ въ ней было достаточно, не только для комической части, но, въ случаѣ надобности, и для серьезной; слѣдовательно, были бы пѣвцы и пѣвицы для стола и концертовъ, тоже балеты и, наконецъ, театръ россійскій. А дабы, по причинѣ запрещенія спектаклей, въ разсужденіи траура продолжаемаго, не поставить Дирекцію надъ театрами въ убытокъ, указали Мы, сверхъ ежегодной суммы, отпускать въ ту Дирекцію ежегодно изъ Кабинета, начиная съ 5-го ноября сего года по 5.000 р. на мѣсяцъ до того времени, покуда послѣдуетъ Наше дозволеніе на открытіе театровъ. 7) Хотя, какъ выше сказано, дозволяется въ пользу Дирекціи надъ спектаклями давать оные на городовыхъ театрахъ за установленную плату, но строжайше запрещаемъ почитать сіи зрѣлища за придворныя и для того при оныхъ отнюдь не употреблять придворной ливреи. Что же касается до предохраненія отъ шума и всякой непристойности, все сіе относится къ наблюденію полиціи, отъ которой назначаемые Дирекціею режиссеры, завися, надлежащую помощь получать и въ прочемъ ей во всякомъ происшествіи отвѣчать должны; что самое разумѣется и о маскерадахъ, на театрѣ ли оные, или же, по дозволенію полицейскому, частнымъ человѣкомъ въ домѣ за деньги даваны будутъ. 8) Вольные спектакли запретить давать во весь Великій постъ и во всю недѣлю Святыя Пасхи, во весь Успенскій

постъ, за двѣ недѣли до Рождества Христова и до 28-го декабря, въ день Воздвиженія Креста Господня, въ день Усѣкновенія Главы Святого Іоанна, наканунѣ Богоявленія Господня и во всѣ субботы; ораторіи же духовныя въ теченіе Великаго поста, кромѣ первой и послѣдней недѣли, давать позволить. Сими распоряженіями, при добромъ стараніи и наблюденіи вашемъ, не трудно вамъ будетъ привесть ввѣренную вамъ часть въ лучшее состояніе» [1]).

Въ настоящей главѣ мы старались сгруппировать матеріалы по исторіи управленія театрами въ царствованіе Екатерины II, имѣющіе документальное, т. е. самое важное, значеніе; главнѣйшая часть этихъ матеріаловъ заимствуется изъ «Архива Дирекціи Императорскихъ театровъ», который является чрезвычайно цѣннымъ пособіемъ и руководителемъ для всѣхъ историческихъ изысканій въ области театра въ періодъ времени съ 1746 по 1801 гг. Только установляя, такъ сказать, документальную почву, возможно выяснить истинное значеніе тѣхъ извѣстій, замѣтокъ и характеристикъ, которыя разбросаны въ многочисленныхъ сочиненіяхъ, посвященныхъ вѣку Екатерины Великой и относящихся къ переживавшему въ то время свои дѣтскіе и юношескіе годы театру въ Россіи. Мы увидимъ въ дальнѣйшемъ очеркѣ Екатерининскаго театра, что многія изъ печатныхъ извѣстій о немъ, на основаніи приведеннаго матеріала, должны быть исправлены, дополнены или вовсе устранены [2]). Нашъ скромный очеркъ представляетъ первую слабую попытку сгруппировать, на сколько можно провѣренные, матеріалы по исторіи Екатерининскаго театра, разбросанные въ многочисленныхъ изданіяхъ и документахъ. Это, конечно, не историческій очеркъ, претендующій на полноту и авторитетность: подробная, полная исторія Екатерининскаго театра—трудъ очень сложный и

---

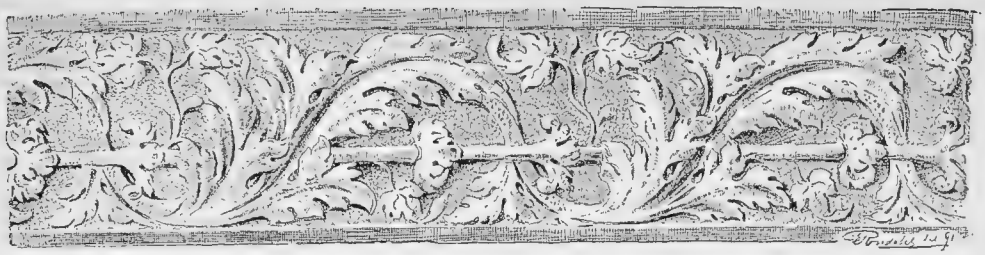
[1]) Тамъ же, № 431, стр. 465—466.

[2]) Даже въ мельчайшихъ, чисто фактическихъ справкахъ приходится постоянно дѣлать провѣрки. Я одинъ разъ положился на посредника и поплатился. Просматривая «Полное Собраніе Законовъ» и дѣлая оттуда выписки, я забылъ записать томъ и N статьи, относящіеся къ указу Екатерины II на имя Олсуфьева, и, затѣмъ, не имѣя подъ руками «Полнаго Собранія», допустилъ неосторожность заимствовать N у Арапова изъ его «Лѣтописи русскаго театра». Оказалось, что Араповъ, какъ и многое другое въ своей «Лѣтописи», перепуталъ; дѣлая вторичныя справки, къ сожалѣнію, когда листъ съ указомъ Олсуфьеву былъ уже отпечатанъ, я замѣтилъ ошибку: вмѣсто Араповскихъ т. XIX, ст. 13.477 въ дѣйствительности слѣдуетъ:—томъ XXI, ст. 15.783. *Н. С.*

большой, для котораго нужны и большія силы и, быть можетъ, болѣе отдаленное время. Мы сочтемъ нашу работу достигающей цѣли, если она современнымъ читателямъ дастъ общее представленіе о театрѣ въ Россіи въ царствованіе Екатерины II, а будущему историку послужитъ нѣкоторымъ справочнымъ пособіемъ.

Н. Селивановъ.

(Окончаніе въ слѣдующей книжкѣ).



Любительскій театръ при Екатеринѣ II.

(1761—1796 гг.).

I.

Общій взглядъ на Екатерининскій театръ.—Какъ образовалась въ русскомъ обществѣ идея о театрѣ.—Петръ. — Елизавета. — Почему Екатерина изучала театръ. — Главныя основанія Екатерининскаго театра и чѣмъ онъ долженъ былъ стать.

Въ исторіи общественнаго развитія не нужно иногда «дерзкаго насилія», чтобъ идея, сегодня скудная и безправная, завтра стала господствующей и плодотворной; нужна только любовь къ дѣлу, любовь къ самой идеѣ, вѣра въ правоту своихъ начинаній. Екатерина, знакомясь съ различными сферами государственнаго управленія, должна была замѣтить, какъ складывалась и крѣпла въ русскомъ самосознаніи идея о театрѣ. Сначала суевѣрный страхъ передъ заморской затѣей ограничивалъ «комедійную хоромину» одними царскими палатами. Старый человѣкъ въ это время ни за что добровольно не пошелъ бы въ театръ; только Петръ могъ заманить его туда своими «посулами». Затѣмъ, безсмысленный страхъ постепенно смѣнялся простымъ любопытствомъ. Мѣщанинъ читалъ въ афишѣ: «такого-то числа, въ такомъ-то часу вечера, въ такомъ-то театрѣ дается комедія «Честный измѣнникъ или Фридерико фонъ Поплей и Алоизія, супруга его», а за нею балетъ,—и тайкомъ отъ домашнихъ шелъ въ комедію. Тамъ онъ встрѣчалъ родныхъ, знакомыхъ, плакалъ, смѣялся...

а черезъ мѣсяцъ, смотришь, самъ уже строилъ хоромину и, говорятъ, на убытки не жаловался: въ смотрѣльщикахъ недостатка де не было. Наконецъ, и на «верху» стало вдругъ что-то пооживленнѣе. Давно ли, кажется, Царь Алексѣй Михайловичъ присутствовалъ на «Артаксерксовѣ дѣйствіи» въ закрытой ложѣ, совсѣмъ не видимый для публики... Нынѣче же каждый вельможа считаетъ своею обязанностью имѣть домашній театръ, а, по свидѣтельству камеръ-фурьерскаго журнала за 1724 годъ, Петръ 18-го мая «пускалъ утромъ кровь изъ лѣвой ноги, а ввечеру изволилъ быть въ комедіи». Все это въ достаточной мѣрѣ сближало народъ съ театромъ, мирило его съ иностраннымъ происхожденіемъ послѣдняго и упрочивало мнѣніе о немъ, какъ о потѣхѣ, дозволенной свыше и освященной Государевой властью. Царствованіе Елизаветы еще болѣе укрѣпило этотъ взглядъ въ народномъ представленіи; правительство мало того, что сочувственно отнеслось къ появленію любительской труппы въ отдаленномъ уголкѣ приволжскихъ губерній, но пригласило эту труппу въ Петербургъ, обласкало ее, помѣстило главныхъ дѣйствующихъ лицъ въ привиллегированное учебное заведеніе и т. д. Несмотря, однако, на столь быстрое измѣненіе курса дѣла, никто не могъ поручиться, что необычайно возвысившееся сегодня учрежденіе, на другой же день, въ зависимости отъ чисто случайныхъ обстоятельствъ, съ неудержимой стремительностью не полетитъ внизъ. Всѣмъ извѣстно, каковъ былъ внутренній распорядокъ Россіи въ описываемую эпоху: политическія партіи, смѣщавшія правителей, ограничивавшія самодержавіе и свободно распоряжавшіяся правами на престолонаслѣдіе, несли съ собою, каждая въ отдѣльности, свои собственныя системы, часто діаметрально противоположныя предыдущимъ. Екатерина II, будучи Цесаревной, очень усердно занималась изученіемъ театра. Послѣдній, кромѣ личной симпатіи, могъ послужить будущей Императрицѣ еще и для другихъ цѣлей: бѣдная Ангальтъ-Цербтская Принцесса, вырванная изъ тихой семейной обстановки и прямо попавшая въ водоворотъ придворныхъ интригъ и искательствъ, нуждалась въ русской поддержкѣ и всѣми силами старалась быть русской. Для этого она быстро выучилась русскому языку и щеголяла чисто русскими выраженіями, для этого, наконецъ, когда пришла ей пора царствовать, окружила она свой тронъ кореннными русскими людьми.... Кромѣ того, усвоивъ себѣ привычку во всѣхъ дѣлахъ справляться съ мнѣніемъ Петра I, Екатерина должна была познакомиться и съ его взглядомъ на театръ. Петръ могъ отвѣтить весьма кратко: «Я люблю театръ постолько, поскольку онъ служитъ обще-государственнымъ интересамъ. Внѣ этой сферы,

онъ безполезенъ, или вреденъ». Однако, заключающійся въ этомъ мнѣніи тайный совѣтъ былъ понятъ Екатериной по-своему. «Театръ есть школа народная...», — говорила она и считала эту школу не только достояніемъ взрослыхъ, но также принадлежностью ученическихъ сценъ университетовъ, кадетскихъ корпусовъ и созданныхъ ея попеченіемъ женскихъ институтовъ. И такъ, вотъ основаніе Екатерининскаго театра: онъ созданъ, онъ существуетъ но его нужно еще укрѣпить; онъ имѣетъ назначеніемъ поучать зрителей, слѣдовательно, цѣль дидактическую, но со времени его образованія это понятіе немного повывѣтрилось, и задача настоящаго его возстановить вновь, примѣняясь къ современному духу... Весь вопросъ, какъ все это сдѣлать?..

II.

Репертуаръ театра и актеры до Екатерины.—Екатерина посылаетъ русскихъ актеровъ за границу.—Забота о нихъ правительства.—Взглядъ Екатерины на частные театры.

При вступленіи на престолъ Екатерины, какъ репертуаръ русскаго театра, такъ и составъ лицъ, призванныхъ служить ему, былъ весьма ограниченъ. Изъ пьесъ, кромѣ Сумароковскихъ трагедій и тяжеловѣсныхъ драмъ Ломоносова, пробавлялись больше переводными французскими и итальянскими комедіями, съ примѣсью горсточки духовныхъ, мистеріальныхъ произведеній, давно утратившихъ свой живой интересъ. Актеровъ тоже было мало. Какъ было уже показано въ другомъ мѣстѣ [1]), Сумароковская труппа не только была малочисленна, но, что всего важнѣе, нуждалась въ женскомъ элементѣ, который въ ней совершенно отсутствовалъ. Императрица позаботилась о томъ и другомъ. Прежде всего, ее вниманіе обратило положеніе русскаго актера: между прочимъ, по ея приказу, отъ 17-го декабря 1764 года, танцовальщикъ Тимоѳей Бубликовъ и живописецъ Иванъ Фирсовъ были «отпущены въ чужіе края» на два года, «для лутшаго»,—какъ сказано въ указѣ,—«живописной и театральной наукъ обученія», а жалованья имъ назначено по пятисотъ рублей въ годъ каждому [2]). Такимъ образомъ, и въ этомъ случаѣ Екатерина держится политики Петра Великаго, а Екатерининскіе актеръ и живописецъ становятся рядомъ съ Петровскимъ бомбарди-

[1]) См. мою статью—«Любительскій театръ при Елизаветѣ Петровнѣ» («Историческій Вѣстникъ», 1895 г., сентябрь).

[2]) Общій Архивъ Министерства Императорскаго Двора, оп. 447, д. 171 (по Московск. Отд.).

ромъ и ремесленникомъ. Вообще русскіе актеры поощряются и дарованія ихъ становятся предметомъ заботы правительства. Въ Государственномъ Архивѣ сохраняется любопытная записка тайнаго совѣтника В. И. Бибикова [1]), который во всеподданнѣйшемъ отчетѣ 1782 года, указываетъ именно на такое стремленіе государства. Приводимъ изъ него наиболѣе существенныя выдержки:

«§ 1. Школа заведена, безъ которой не могло бы быть ни истинной экономіи, ни талантовъ изъ русскихъ людей [2]).

«§ 2. Никто мною не выгнанъ, а всякій дождался или ожидаетъ спокойно окончанія своего контракта.

«§ 3. Русскіе поощрены и поощряются къ пріобрѣтенію талантовъ прибавкою жалованья» [3]).

Помимо этихъ заботъ о русскомъ театрѣ, влеченіе къ театру вообще проявлялось очень сильно еще и въ любительскихъ спектакляхъ, которые устраивались при Дворѣ и въ высшемъ обществѣ: играли вездѣ, а съ семидесятыхъ годовъ (прошлаго столѣтія) особенно много. Насколько это нравилось Екатеринѣ, можно судить потому, что въ указѣ Комитету или Дирекціи Театральной (п. 20, учрежд. Особ. Комитета, 12-го іюля 1783 г.) запрещалось «присвоивать себѣ исключительное право на зрѣлища», и, напротивъ, дозволено было «всякому заводить благопристойныя для публики забавы, держася токмо государственныхъ узаконеній и предписаній въ уставѣ полицейскомъ» [4]). Даже взиманіе 1/4 части сбора съ каждаго представленія въ пользу Воспитательнаго Дома, не тормозило дѣла. «Этою мѣрою»,—справедливо замѣчаетъ г. Бочаровъ,—«нашимъ вельможамъ и магнатамъ открывался новый путь соединить пріятное съ полезнымъ» [5]). Какъ же воспользовались они данными льготами? Начнемъ прежде всего съ театра придворнаго, который, какъ учрежденіе, ближе всего стоящее къ Императрицѣ, лучше другихъ могъ отразить ея собственные взгляды.

---

[1]) Одного изъ первыхъ директоровъ театра.

[2]) Театральное Училище учреждено В. И. Бибиковымъ въ 1779 году, по собственному его плану; начальникомъ Училища назначенъ былъ главный режиссеръ русской труппы И. А. Дмитревскій (*П. Н. Араповъ*. «Лѣтопись русскаго театра», стр. 89).

[3]) Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, № 323.

[4]) Полное Собраніе Законовъ, т. XXI, ст. 15.783.

[5]) *Н. П. Бочаровъ*. «Москва и Москвичи». Москва. 1881. Стр. 87.

III.

Средства для развитія театра.—Эрмитажные спектакли.—Спектакли при Дворѣ.—Императрица отличаетъ любителей.—Поведеніе публики на придворныхъ спектакляхъ.—Характеръ эпохи отражается на театральной публикѣ.—Декоративная часть театра.—Съ какихъ поръ начинаются театральные дефициты.—Примѣрная постановка пьесъ.

По свидѣтельству современниковъ, любительскіе спектакли при Дворѣ были довольно обыкновеннымъ явленіемъ. «Благородныя обоего пола персоны» играли и въ дворцовомъ Оперномъ Домѣ, который впослѣдствіи былъ замѣненъ Эрмитажнымъ театромъ, и на эрмитажныхъ собраніяхъ, спеціально устроенныхъ Екатериной для сближенія литературы съ обществомъ. Въ томъ и другомъ случаѣ спектакли носили совершенно особый, присвоенный каждому учрежденію, характеръ. Уже давно эти полу-шутливыя, полу-серьезныя, мѣшавшія дѣло съ бездѣльемъ, собранія (нѣчто въ родѣ россійскаго Hôtel Rambouillet) нашли своихъ талантливыхъ историковъ и повѣствователей. Между ними видное мѣсто принадлежитъ, конечно, современникамъ. «Быть приглашеннымъ въ эрмитажъ»,—разсказываетъ одинъ изъ нихъ, графъ Рибопьеръ [1]),—«считалось въ тѣ времена великою честью. Это было преимущество, которымъ пользовались самые приближенные изъ придворныхъ; но Государыня допускала иногда на эрмитажныя собранія, въ видѣ рѣдкаго исключенія, и постороннихъ. Бывали большіе эрмитажи, средніе эрмитажи и малые эрмитажи... Иногда приказывалось экспромтомъ быть маскараду. Однородные костюмы для всего общества были всегда на готовѣ, и разомъ наряжались дамы и кавалеры. Я живо помню одно изъ подобныхъ переодѣваній; всѣ вдругъ явились въ костюмахъ римскихъ жрецовъ. Въ среднихъ эрмитажахъ бывало не болѣе 50 или 60 приглашенныхъ... Почти всегда вечеръ начинался театральнымъ представленіемъ, иногда играли любители [2]). Такъ, я видѣлъ княгиню Дидрихштейнъ въ роли Люцинды, въ «Оракулѣ», и графиню Ростопчину въ роли Charmant. Другой разъ представляли «Ифигенію въ Авлидѣ»: графъ Вѣльгорскій представлялъ Агамемнона, жена его—Клитемнестру, графъ Петръ Шуваловъ—Ахилла, Тутолминъ—Улисса, П. И. Мятлева—Ифигенію, а княгиня Дидрихштейнъ—Эрифиллу. Вѣроятно, трудно было хуже сыграть трагедію, но я былъ тогда плохимъ судьей». Однако, трагедія составляла всетаки исключеніе въ

[1]) Записки («Русскій Архивъ», 1877, кн. I, стр. 473).

[2]) Шведскій посолъ баронъ Стедингъ разсказываетъ, что «нерѣдко на этихъ спектакляхъ бывало не болѣе трехъ или четырехъ зрителей, что ужасно огорчало артистовъ» (Стокгольмскій Королевскій Архивъ. Донесеніе посла, отъ 8-го октября 1790 года).

эрмитажныхъ собраніяхъ; въ большинствѣ случаевъ Императрица предпочитала веселую шутку, остроумную сатиру величавой и скучной драмѣ старо-классическаго репертуара [1]). Таково было уже направленіе эпохи. Поэтъ угадалъ его, говоря:

Не мнѣ ли умолчать о той
Царицѣ Сѣверной Державы,
Которая среди величія, заботъ
Учила играми и Дворъ свой, и народъ,
И въ шуткахъ исправляла нравы.

Очень часто тѣ же комедіи, «въ улыбательномъ духѣ», какъ тогда говорилось, на шуточномъ фонѣ выражали тенденціи, сближавшія ихъ съ комедіями Петровскаго репертуара. Въ этомъ именно родѣ, напримѣръ, пословица графа Кобенцеля «Gros Jean», сюжетомъ для которой послужилъ случай, бывшій однажды съ самой Екатериной. Императрица пригласила въ Россію нѣкоего иностранца, прославившагося довольно хорошимъ сочиненіемъ по торговлѣ и вообразившаго, что онъ призванъ управлять страной. Недоразумѣнія, отсюда вытекающія, оскорбленія, которыя были наградой за излишнее самолюбіе и неосторожное хвастовство пріѣзжаго, послужили широкой канвой для одноактной шутки австрійскаго посла. Послѣдній воспользовался здѣсь кстати случаемъ отчасти объяснить, отчасти прославить реформы Императрицы Екатерины.

«Дворцовые» спектакли были, вѣроятно, въ томъ же духѣ, хотя съ болѣе широкими основаніями, чѣмъ эрмитажные. Камеръ-фурьерскій журналъ разсказываетъ: «25-го генваря 1763 года, въ вечеру, въ шестомъ часу, изъ внутреннихъ покоевъ, изволила (Ея Императорское Величество) проходить въ залъ смотрѣть игранные придворными кавалерами, фрейлинами и другими знатными персонами, на россійскомъ діалектѣ, трагедію, балетъ и нахъ-комедію [2])». Иногда, особенно довольная спектаклемъ, Императрица приглашала участвующихъ къ своему столу. «11-го генваря 1769 года», — сообщаетъ тотъ же журналъ,—«въ вечеру, въ шестомъ часу, Ея Императорское Величество соизволила съ Его Императорскимъ Высочествомъ слѣдовать въ Оперный Домъ, гдѣ представлена была благородными персонами комедія на французскомъ діалектѣ, безъ балета. По окончаніи оной Ея Величество соизво-

[1]) Ближайшими сотрудниками Екатерины по составленію Эрмитажнаго сборника (см. Théâtre de l'Hermitage. Paris. 1798) были: графъ Сегюръ, графъ Кобенцель, А. М. Дмитріевъ-Мамоновъ, графъ А. С. Строгановъ, князь де Линь, И. И. Шуваловъ, дочь актера Офрена и др.

[2]) Т. е. небольшую пьесу, которыя игрались обыкновенно въ заключеніе спектакля.

лила возвратиться въ апартаменты и кушать вечернее кушанье въ 34-хъ персонахъ, при которомъ столѣ, по Высочайшему повелѣнію, были тѣ персоны, которыя въ дѣйствіи находились, до 20-ти персонъ». Камеръ-фурьерскій журналъ пропускалъ обыкновенно какъ фамиліи участвующихъ, такъ и названіе самихъ пьесъ; правило это нарушалось, впрочемъ, только въ нѣкоторыхъ особо важныхъ случаяхъ, напримѣръ, при представленіи собственной комедіи Екатерины («О время»), или Фонвизинскаго «Бригадира», игранаго любителями (кстати сказать, впервые исполненнаго ими), или же при участіи въ спектаклѣ Высочайшихъ Особъ. «3-го ноября 1774 года»,—сообщаетъ камеръ-фурьерскій журналъ,—«въ началѣ седьмого часа, Ея Императорское Величество соизволила проходить на маленькій театръ, который сдѣланъ въ покояхъ Ихъ Императорскихъ Высочествъ, гдѣ представлена была кавалерами французская траждедія, и для смотрѣнія приглашены были знатныя обоего пола персоны... Дѣйствующіе въ театральномъ представленіи: 1) Его Императорское Высочество, 2) Ея Императорское Высочество, 3) Принцъ Гессенъ-Дармштадтскій, 4) фрейлина княжна Авдотья Михайловна Бѣлосельская, 5) графиня Дарья Петровна Салтыкова, 6) госпожа Нелединская, 7) княгиня Голицына, 8) графъ Андрей Петровичъ Шуваловъ, 9) графъ Шереметевъ, 10) графъ Разумовскій, 11) князь Куракинъ, 12) князь Гагаринъ»,—«всѣ четверо камеръ-юнкеры»,—прибавляетъ журналъ. Любопытно, что петербургское общество, очень жадное до зрѣлищъ, таскало съ собою въ придворный театръ и дѣтей, которыя, нужно полагать, вели себя тамъ не особенно прилично. Послѣ одного представленія (4-го февраля 1764 года), Императрица повелѣла: «Объявить всѣмъ, кто въ придворный Оперный Домъ для смотрѣнія спектаклей пріѣздъ имѣютъ, чтобы для смотрѣнія оныхъ никто съ собою малолѣтнихъ не привозили; а если кто въ Оперный Домъ съ собою имѣетъ малолѣтнихъ привезть, то тотъ и самъ для смотрѣнія впущенъ не будетъ» [1]). Замѣтимъ, что подобное явленіе было совершенно въ духѣ времени. Рядомъ съ сознательнымъ увлеченіемъ искусствомъ, примѣръ, поданный Императрицей и ея приближенными, находилъ себѣ очень часто неловкихъ послѣдователей, для которыхъ посѣщеніе театра не было насущной потребностью, а дѣломъ одной только моды. «Наши дворяне и большая часть молодыхъ людей»,—замѣчаетъ по этому поводу сатирическій журналъ 1769 года «Всякая Всячина», — «обыкновенно увѣряютъ, что они большіе охотники до театральныхъ представленій, и почитаютъ себя знатоками въ этомъ дѣлѣ. Едва услышатъ они о новой драмѣ, то ужъ тол-

[1]) Камеръ-фурьерскій журналъ, 1764 года, стр. 29.

пами собираются въ театрѣ и съ нетерпѣніемъ дожидаются примѣчать больше дѣйствующія лица, нежели характеры, ими представленные. Они болѣе берутъ участія въ небольшихъ спорахъ и несогласіяхъ актеровъ, нежели въ судьбѣ тѣхъ славныхъ героевъ и героинь, въ коихъ они намъ являются»... [1]). Еще интереснѣе письмо одной дамы, помѣщенное въ «Вечерахъ», сатирическомъ журналѣ 1770—1771 гг. «Господа издатели!»,—взываетъ она,—«усерднѣйше прошу васъ дать пристойно восчувствовать нашимъ согражданамъ, въ чемъ состоитъ цѣль и установленіе театровъ, и что на таковыя позорища, какъ комедія и трагедія, ѣздятъ, чтобы слушать, а не только глазѣть или себя казать и смотрѣть другихъ, и что благоразумное воспитаніе учитъ въ собраніяхъ, гдѣ чего бы то ни было и какое либо сообщество собралось слушать, если самъ слушать не хочешь, то другимъ не мѣшать. Мнѣ случилось быть въ театрѣ, когда русскаго «Беверлея» представляли; истинно съ крайнею прискорбностью слышала: во первыхъ, что не умолкали говорить; многія дамы для прохлажденія медку изъ караульни посылали просить, другія кушали, наконецъ, въ театрѣ хохотали, на что, конечно, другой причины тѣмъ забавнымъ людямъ не было, какъ только названіе комедіи, въ которую, по ихъ мнѣнію, надлежало смѣяться. Молчаніе и тихость не прежде возстановились, когда въ самомъ дѣлѣ только глазами, а не слухомъ вниманіе имѣть должно, то есть, въ балетѣ. Размышляя о семъ, мнѣ пришла на умъ и та неутѣшная мысль, что намъ передъ чужестранными и тѣмъ извиниться не можно, что парадизъ или, въ другихъ мѣстахъ, партеръ всякаго состоянія людьми въ вольныхъ позорищахъ наполняется, потому что въ Императорскій театръ, кромѣ благородныхъ, положено не впускать, почему титулованныя особы суть однѣ въ немъ зрители» [2]). Конечно, это—каррикатура, преувеличеніе. Хотя несомнѣнно и то, что страсти, не сдерживаясь въ публичномъ театрѣ, утихали и смирялись при Дворѣ; но взгляды на вещи едва ли мѣнялись и тамъ,—вѣдь врядъ ли въ тогдашнемъ обществѣ могло пробудиться сознаніе, что театръ скоро станетъ однимъ изъ могущественнѣйшихъ средствъ для выраженія общественнаго мнѣнія.

Намъ остается сказать нѣсколько словъ о декоративной части Екатерининскаго театра, которая съ Елизаветинскаго царствованія сдѣлала крупныя

[1]) «Всякая Всячина», стр. 120—123. (См. также у *Н. А. Дмитріева*—«Древняя и Новая Россія», 1875, т. I, стр. 279 и далѣе, а затѣмъ у *Л. Н. Майкова*—Очерки изъ исторіи русской литературы XVII и XVIII столѣтія. Спб. 1889. Стр. 310—323).

[2]) «Вечера», ч. II, стр. 67—68.

успѣхи. Собственно говоря, съ этого времени и начинаются постоянныя передержки въ кассовыхъ суммахъ Дирекціи Императорскихъ театровъ и каждогодныя требованія новыхъ и новыхъ прибавокъ къ дѣйствующей смѣтѣ. На самомъ дѣлѣ, театральное управленіе не могло удовольствоваться назначенными ей суммами; у насъ на глазахъ отчетъ, относящійся къ болѣе позднему времени, когда уже были учреждены первыя публичныя и платныя зрѣлища [1]), и, слѣдовательно, представлялась возможность кое-какъ урегулировать доходы съ расходами, но и тутъ послѣдніе по прежнему превышали первые. Что же было раньше?..

«По примѣрному исчисленію (которое полагается, поелику осенью и весною, когда разъѣзжается дворянство по деревнямъ и за границу, сборъ знатно умаляться имѣетъ, не по нынѣшнимъ въ лучшее время нѣсколькимъ спектакелямъ, но съ небольшимъ уменьшеніемъ, то есть, противу сего шестою долею), собраться, по мнѣнію Дирекціи, можетъ за

входъ въ театръ до	15.000 р.	— к.
Изъ оныхъ въ Воспитательный Домъ четвертая часть.	3.750 »	— »
Затѣмъ останется	11.250 »	— »

Изъ онаго расходу:

На жалованье принадлежащимъ театру, всѣмъ въ годъ	6.478 р.	— к.
На ремонтъ машинъ и машинисту	1.000 »	— »
На ремонтъ гардероба	1.000 »	— »
За огонь, музыку и порцію караула, въ годъ всего .	3.780 »	80 »
За квартиру, дрова и свѣчи	680 »	— »
Линія (линейка) и лошади въ годъ	222 »	— »
Всего въ расходъ . .	13.170 р.	80 к.

Почему и предвидится, буде Высочайшею Милостію сей уронъ награжденъ не будетъ, то театръ россійскій не можетъ себя удержать; особливо, что издержки предварительныя и построеніе гардероба совсѣмъ не заплачены и не имѣютъ чѣмъ быть заплачены. И такъ, если оному оставаться, то не благоволено ли будетъ, чтобы для поддержанія онаго и лучшаго успѣху, такъ, какъ и (для) заведенія балета, отдать въ Дирекцію мнѣ маскарады и концерты, въ которые собираемое за входы деньгами можетъ увядающій нынѣ театръ

[1]) Полное Собраніе Законовъ, т. XIV, ст. 13.993. Первый такой театръ находился на Царицыномъ Лугу, на томъ мѣстѣ, гдѣ стоитъ памятникъ Суворову; впослѣдствіи этотъ театръ былъ переведенъ къ Лѣтнему дворцу, у Полицейскаго моста (*Араповъ.* Лѣтопись русскаго театра, стр. 86).

оживленіе и новое бытіе получить чрезъ Высочайшій покровъ» [1]). И такъ, вотъ что можетъ спасти русскій театръ: новыя арендныя статьи—въ видѣ концертовъ и маскарадовъ. Какъ же обставлялись пьесы современнаго репертуара? Изъ дошедшихъ до насъ свѣдѣній особенно роскошной постановки удостоились: опера «Дидона», произведеніе только еще начинавшаго тогда (1765—1766 гг.) автора, Я. Б. Княжнина, и слѣдовавшіе за этой оперой два характерные балета—«Ле заманъ решапе дю нофражъ» и «Ле скульпторъ де Картажъ». То и другое ставилъ извѣстный въ свое время архитекторъ и живописецъ Градицій. По требованію его, изъ Придворной Конторы были, между прочимъ, доставлены: «мумп аглинской»—на 10 р., «кости жженой», «земли олонецкой», «лазори берлинской», «яри венецейской», а для костюмовъ,—или, какъ сказано въ вѣдомости, для «опернскаго статскаго и балетнаго платья»—атласу разныхъ цвѣтовъ; здѣсь были цвѣта: «гвоздишный», «мордаровый», «померанцевый зеленый» и др.; кромѣ того, «опернское платье» еще вышивалось, а статское расписывалось красками, за что взяли сравнительно не дорого—350 р. Но особеннаго вниманія заслуживаетъ аксессуарная часть: въ «реестрѣ матеріаламъ, принадлежащимъ для дѣланія декорацій», требовалось, напримѣръ, «мыла французскаго для отбиванія профилей, рамъ и замѣтокъ (?)»; бумаги оберточной «для оклеиванія ширемъ (ширмъ) и вылѣпливанія шапокъ и прочихъ фигуръ», гороху сухого (1 куль) «для бури и вѣтровъ» и т. д. Въ другомъ доношеніи (нѣкоего Дюкло — Кабинету Ея Величества) эти статьи дополнялись еще слѣдующими подробностями: «для представленія пожару въ городѣ Карѳагенѣ» требовалось: льну чистаго—2 пуда, спирту—12 бутылокъ и 10 фунтовъ губокъ грецкихъ; а для «дѣланія въ погоду молніи» гарпіусу самаго чистаго—30 фунтовъ; кромѣ того, 1 куль муки пшеничной пошелъ на «клестированіе статуй звѣриныхъ и птичьихъ формъ» [2]). Въ общемъ вся постановка обошлась приблизительно въ 6.000 рублей.

IV.

Театръ любителей высшаго общества.—Графъ Шереметевъ, графъ Ягужинскій, графъ Румянцевъ, князь Волконскій.—Театры растутъ въ зависимости отъ требованій времени.—Спектакли Нарышкина, Зорича, Потемкина.—Драматурги изъ общества.—Увлеченіе авторовъ раздѣляютъ артисты любители. — Графъ Кобенцель. — Благопристойность современныхъ любительскихъ спектаклей.

Рядомъ съ театромъ придворнымъ, очень распространены были спектакли любителей высшаго общества. Одни, подражая Императрицѣ, другіе,

[1]) Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, № 325.
[2]) Тамъ же, № 324.

оглядываясь на Западъ, гдѣ во всемъ блескѣ, хотя съ совершенно инымъ характеромъ, были въ ходу домашнія сцены, — всѣ на перебой возводили «комедійныя хоромины», формировали труппы, выписывали изъ за границы артистовъ, музыкантовъ, набирали оркестры изъ дворовыхъ и проч. По словамъ Пыляева, «не было ни одного богатаго помѣщичьяго дома, гдѣ бы не гремѣли оркестры, не пѣли хоры и гдѣ бы не возвышались театральные подмостки, на которыхъ приносили посильныя жертвы богинямъ искусства доморощенные артисты» [1]). Особенно блисталъ въ этомъ отношеніи графъ Шереметевъ, у котораго было цѣлыхъ четыре театра: одинъ—въ Петербургѣ, другой—въ Москвѣ и два—въ подмосковныхъ имѣніяхъ, Кусковѣ и Останкинѣ. Въ первомъ изъ этихъ помѣстій была устроена воздушная сцена изъ липовыхъ шпалеръ, съ большимъ амфитеатромъ; Херасковъ, жившій у Шереметева, иначе не называлъ Кускова, какъ «новыми Аѳинами». Откладывая описаніе этого театра до подробной характеристики московскихъ зрѣлищъ, мы остановимся пока на петербургскихъ увеселеніяхъ графа. Въ Петербургѣ за эту эпоху были даны Шереметевымъ два спектакля, оба—въ поражающемъ своимъ великолѣпіемъ домѣ вельможи. Первый спектакль (1-го февраля 1765 года) состоялъ изъ французской комедіи «Женившійся философъ или Стыдливый мужъ» и малой комедіи «Нравы вѣковъ». Второй спектакль (21-го февраля 1766 года), отличавшійся тѣмъ, что въ немъ участвовалъ Цесаревичъ, заключался въ трехъ одно-актныхъ комедіяхъ: «Le Contretemps», соч. де Ла-Гранжа, «Вечеринка по модѣ» и «Зенеида», соч. Каюзака; послѣдняя комедія, по словамъ Ведемейера, «не только по Высокой Особѣ, въ ней принявшей участіе, но и по костюмамъ превосходила двѣ первыя, ибо на четырехъ лицахъ, въ ней игравшихъ (графиня А. П. Шереметева и графини сестры Д. П. и Н. П. Чернышевы) было брилліантовъ на два милліона рублей» [2]). «Для сего спектакля выбраны были: директоромъ—генералъ-поручикъ графъ Иванъ Григорьевичъ Чернышевъ; указательницею мѣстъ—супруга его, графиня Анна Александровна; собирателемъ билетовъ—графъ Захаръ Григорьевичъ Чернышевъ; директоромъ оркестра—тайный совѣтникъ князь Петръ Никитичъ Трубецкой; капельмейстеромъ — баронесса Екатерина Ивановна Черкасова, урожденная принцесса Курляндская; другіе музыканты въ оркестрѣ были: оберъ-шталмейстеръ князь Петръ Ивановичъ Репнинъ, генералъ-поручикъ Левъ Александровичъ Нарыш-

[1]) *М. И. Пыляевъ.* Полубарскія затѣи («Историческій Вѣстникъ», 1886, сентябрь, стр. 532).

[2]) *А. Ведемейеръ.* Дворъ и замѣчательные люди въ Россіи, во второй половинѣ XVIII столѣтія. Спб. 1846. Стр. 60—61.

кинъ, тайный совѣтникъ Адамъ Васильевичъ Олсуфьевъ, генералъ-поручикъ графъ Сергѣй Павловичъ Ягужинскій и дѣйствительный статскій совѣтникъ Григорій Николаевичъ Тепловъ» [1]). Въ самомъ спектаклѣ участвовала также родовитая знать и дѣти хозяина: старшая и младшая его дочери — графини Анна и Варвара Петровна Шереметевы, сынъ — Николай Петровичъ, князья Щербатовы, Хованскіе, прусскій посланникъ графъ Сольмсъ, графъ Строгоновъ и др. Оба спектакля имѣли такой успѣхъ, что, по желанію Императрицы, были повторены. Изъ вельможъ, которые давали подобные же праздники, извѣстенъ еще графъ Румянцевъ, устроившій «всеобщее изрядное трактованіе» по случаю мира съ турками. По разсказамъ сторожиловъ [2]), «это было въ скорости послѣ казни Пугачева. Праздникъ этотъ былъ устроенъ на Ходынскомъ полѣ съ большими затѣями: построены были разныя крѣпости и города съ турецкими названіями: гдѣ былъ театръ, гдѣ зала для обѣда, другая бальная, разныя бесѣдки и галлереи... Были построены тріумфальныя ворота, и графъ Румянцевъ имѣлъ торжественный въѣздъ на золотой колесницѣ, на подобіе римскихъ. Тутъ были на полѣ ярмарки, базары на восточный манеръ, кофейные дома, даровой обѣдъ и угощеніе кому угодно, театральныя представленія [3]), канатные плясуны. Мѣста для зрителей были устроены на подмостьяхъ, въ видѣ кораблей съ мачтами, съ парусами; и это въ разныхъ мѣстахъ, которыя названы именами морей: гдѣ Черное, гдѣ Азовское и т. п. Императрица и Великій Князь съ супругою каждый день бывали и подолгу оставались на этомъ праздникѣ». Славился еще театръ графа С. П. Ягужинскаго, замѣчательный по роскошной обстановкѣ пьесъ. «У него», — разсказываетъ г. Пыляевъ [4]),—«въ числѣ крѣпостныхъ актеровъ былъ Михаилъ Матинскій, личность крайне талантливая, съ глубокими познаніями въ наукахъ; онъ, помимо таланта актера, обладалъ качествами музыканта и композитора». Затѣмъ,—театръ князя П. М. Волконскаго, извѣстный также своими крѣпостными композиторами, между прочимъ, нѣкіимъ Ѳ. Г., сочинившимъ музыку къ оперѣ Хераскова—«Милена» [5]), и т. д. Всѣхъ театровъ не перечтешь. Они росли часто въ зависимости

---

[1]) Тамъ же, стр. 59.

[2]) Разсказы бабушки, изъ воспоминаній пяти поколѣній, записанныхъ и собранныхъ ея внукомъ *Д. Благово*. Спб. 1885. Стр. 215, 216.

[3]) «Нѣчто въ родѣ рыцарскаго турнира, на которомъ сражались благородныя дѣвицы» (прим. книги—«Разсказы бабушки»).

[4]) *М. И. Пыляевъ*. Полубарскія затѣи («Историческій Вѣстникъ», 1886, сентябрь, стр. 535).

[5]) Драматическій словарь. Спб. 1881 (нов. изд.). Стр. 80.

отъ потребностей даннаго момента. Такъ, въ 1780 году Императрица, переѣзжая вмѣстѣ съ графомъ Фалкенштейномъ изъ столицы въ Петергофъ, остановилась на нѣсколько часовъ на дачѣ оберъ-шталмейстера Льва Александровича Нарышкина, гдѣ «прогуливалась въ разныхъ мѣстахъ сей дачи». «Въ одномъ изъ оныхъ»,—разсказываетъ современникъ [1]),—«при приближеніи Высочайшей Посѣтительницы, раздвинулась гора и открылся театръ, на коемъ представлена была драма, относительная къ столь счастливому и вожделенному для хозяевъ случаю. По окончаніи оной, внутренняя стѣна театра раздалась и открыла Парнасъ, на коемъ обитающія Музы согласили съ наипріятнѣйшею музыкою свои пѣсни, проявляющія славу и веселеніе сего дня и мѣста, возвышеннаго посѣщеніемъ ихъ Покровительницы, что потомъ заключено было небольшимъ балетомъ равномѣрнаго содержанія». «Сіе зрѣлище»,—добавляетъ хроникеръ,—«особливо было привлекательно тѣмъ, что дѣйствующія лица во всѣхъ сихъ увеселеніяхъ, главная часть, были дѣти хозяевъ». Въ томъ же году Императрица предприняла путешествіе въ Бѣлоруссію и въ Могилевъ, для свиданія съ Римскимъ Императоромъ Іосифомъ II. По этому случаю, мѣстныя власти приготовили торжественную встрѣчу Государынѣ, а извѣстный Зоричъ, кромѣ различныхъ увеселеній, устроилъ въ своемъ Шкловскомъ замкѣ еще театръ, гдѣ въ присутствіи двухъ Вѣнценосцевъ (Іосифъ II тоже пріѣхалъ въ Шкловъ) дворяне любители исполнили пантомиму, въ которой до семидесяти разъ мѣнялись великолѣпныя декораціи [2]). Впослѣдствіи на этомъ театрѣ играли кадеты основаннаго Зоричемъ Шкловскаго корпуса. Даже равнодушный къ театру Потемкинъ, почти единственный изъ вельможъ Екатерининскаго Двора, имя котораго никогда не встрѣчалось на театральныхъ афишахъ, снисходитъ къ театру во время своего пребыванія въ Яссахъ (1789 г.), гдѣ, съ вступленіемъ войскъ на «зимовыя квартиры», балы смѣнялись балами, спектакли—торжественными концертами и музыкою собственнаго оркестра. «Хоръ музыки инструментальной, роговой и вокальной былъ до трехсотъ человѣкъ; извѣстный сочинитель музыки г. Сарти всегда былъ при князѣ. Онъ положилъ на музыку побѣдную пѣснь «Тебѣ Бога хвалимъ», и къ оной музыкѣ прилажена была батарея изъ десяти пушекъ, которая по знакамъ стрѣляла въ

---

[1]) Изъ Санктпетербурга, отъ 30-го іюня («Московскія Вѣдомости», 1780, № 55, стр. 433).

[2]) Записки Л. Н. Энгельгардта. М. 1868. Стр. 24—30.—Дневная Записка Путешествія Ея Императорскаго Величества черезъ Псковъ и Полоцкъ въ Могилевъ («Сборникъ Русскаго Историческаго Общества», т. I, стр. 384—421).—*А. Барсуковъ.* Разсказы изъ русской исторіи XVIII вѣка, стр. 253.

тактъ; когда же пѣли: «святъ! святъ!», тогда производилась изъ оныхъ орудій скорострѣльная пальба» [1]). Дѣлалось это,—повторяемъ,—частью изъ желанія угодить Императрицѣ, заслужить ея милостивую улыбку, а частью, дѣйствительно увлекаясь драматическимъ искусствомъ и содѣйствуя его развитію.

Около этого времени окружаетъ тронъ цѣлая плеяда лицъ, спеціально посвятившихъ себя театру. Кромѣ оффиціальныхъ представителей этого рода, Фонвизина, Озерова, Лукина и доживавшаго свой вѣкъ Сумарокова, писатели высшаго общества «наводняютъ Парнасъ» своими произведеніями: князь Дм. П. Горчаковъ пишетъ три оперы и одну комедію; И. П. Елагинъ и М. Ив. Храповицкій переводятъ нѣсколько французскихъ пьесъ (Елагинъ, между прочимъ, Мольеровскаго «Мизантропа»); графъ Пав. Серг. Потемкинъ ставитъ свою драму въ стихахъ «Торжество дружбы». Изъ дамъ, княжна Ек. Алекс. Меньшикова переводитъ драму «Олендъ и Софронія» и комедію «Развратное семейство»; М. В. Сушкова, сестра А. В. Храповицкаго,—двѣ оперы: «Роза и Колласъ» и «Земира и Азоръ», драму «Бѣглецъ» и комедію «Гваделупскій житель», стихи въ которой: «Ахъ, новый мой кафтанъ!»—переведены самимъ Храповицкимъ [2]). Увлеченіе авторовъ раздѣляютъ и увлекающіеся артисты-любители; между ними особенно замѣчателенъ былъ графъ Кобенцель, австрійскій посолъ при русскомъ Дворѣ. «Графъ Кобенцель»,—разсказываетъ о немъ графъ Комаровскій,—«извѣстный своею любезностью, былъ изъ числа обожателей княгини Долгорукой; онъ имѣлъ прекрасный талантъ къ театру, и часто они играли вмѣстѣ... Общею молвою было тогда, что посолъ, послѣ одной роли, пріѣхалъ столь утомленный домой прямо съ театра, что легъ въ постель, не раздѣвшись; едва онъ заснулъ, какъ камердинеръ его будитъ и вводитъ курьера, пріѣхавшаго къ нему отъ Императора, съ нужными депешами. Графъ Кобенцель вскочилъ съ постели; курьеръ, увидя его съ насурмленными бровями, нарумяненнымъ, и сдѣлавъ нѣсколько шаговъ назадъ, сказалъ: «Это не посолъ, а какой-то шутъ!» [3]). Тотъ же случай, но въ нѣсколько измѣненномъ видѣ, передаетъ въ своихъ воспоминаніяхъ и извѣстная портретистка Виже-Лебренъ. «Въ самый день моего пріѣзда, вечеромъ», — разсказываетъ она [4]), — «играла музыка, а на другой день шелъ отличный спектакль; давали «Le Souterrain» Далейрака. Княгиня

[1]) Записки Л. Н. Энгельгардта, стр. 105.

[2]) *П. Н. Араповъ.* Драматическій Альбомъ. М. 1850. Стр. XXXI.

[3]) Записки («Осмнадцатый вѣкъ». Кн. I. М. 1868. Стр. 347).

[4]) Госпожа Виже-Лебренъ въ Россіи («Древняя и Новая Россія», 1876, № 10 стр. 191).

(Долгорукая) исполняла роль Камиллы, молодой Рибопьеръ, который впослѣдствіи былъ важнымъ лицомъ въ Россіи, игралъ роль ребенка, а графъ Кобенцель—садовника. Помню, что во время представленія пріѣхалъ изъ Вѣны курьеръ съ депешами къ графу, но, при видѣ человѣка въ одеждѣ садовника, не хотѣлъ вручить ему депеши и тѣмъ не мало позабавилъ бывшихъ за кулисами». Происходило это въ селѣ Александровскомъ, на дачѣ княжны Е. Ѳ. Долгоруковой, гдѣ въ то время (1795 г.) собиралось все высшее петербургское общество. Графъ Кобенцель, по словамъ г-жи Виже-Лебренъ, былъ такъ увлеченъ княгинею Долгорукой, что «если затѣвался домашній спектакль, онъ бралъ на себя ту роль, которую она ему назначала, даже если эта роль не соотвѣтствовала его наружности; а надобно сказать, что ему было около 50 лѣтъ, что онъ былъ очень дуренъ собою и жестоко косилъ» [1]). Екатерина, смущенная этою бѣшеною страстью посла къ спектаклямъ, страстью которая не умѣрялась даже полученіемъ непріятныхъ извѣстій съ театра войны французовъ съ австрійцами, говорила однажды: «Вы увидите, что онъ прибережетъ свой лучшій спектакль ко дню вступленія французовъ въ Вѣну». Въ свою очередь, остряки, узнавъ о какой-нибудь новой побѣдѣ Бонапарта, замѣчали: «Ну, значитъ, у нунція будетъ балъ въ субботу» [2]).

Къ сказанному слѣдуетъ прибавить, что нерѣдко нравственности приходилось сильно страдать на всѣхъ этихъ петербургскихъ увеселеніяхъ. Ѳ. В. Ростопчинъ писалъ однажды графу С. Р. Воронцову въ Лондонъ: «У насъ вездѣ опять даютъ домашніе спектакли, нерѣдко въ ущербъ благопристойности; такъ, намедни у князя Долгорукова произносили вещи, едва терпимыя на ярмаркахъ; но говорятъ: *нужно повеселиться*». [3]) Конечно, Ростопчинъ могъ преувеличивать, но несомнѣнно, что подобные факты были въ духѣ времени. Это дѣлалось въ большинствѣ случаевъ безсознательно, подчиняясь модѣ Запада, особенно же Франціи. Извѣстно, напримѣръ, что Екатерина заставила членовъ Св. Сунода посѣщать итальянскую оперу, и сама же потомъ смѣялась надъ ними въ письмѣ къ Гримму: «Святѣйшій Сунодъ»,—писала она,—«былъ на вчерашнемъ представленіи, и они хохотали до слезъ вмѣстѣ съ нами» [4]). Тогда еще на самыя задачи театра смотрѣли розно, рѣдко

[1]) Тамъ же, стр. 192.

[2]) *Masson.* Memoires secrets (приведено въ указанной выше статьѣ «Виже-Лебренъ въ Россіи», напечатанной въ «Древней и Новой Россіи», 1876).

[3]) Вѣсти изъ Россіи, отъ 1(12) декабря 1793 г. («Русскій Архивъ», 1876, кн. I, стр. 112).

[4]) «Сборникъ Русскаго Историческаго Общества», т. XXIII, стр. 441.

сходясь во мнѣніяхъ: Шиллеръ, напримѣръ, считалъ театръ непремѣнно нравственнымъ учрежденіемъ («Das Theater ist eine moralische Stiftung»); Гёте же находилъ, что тотъ же театръ есть промышленное заведеніе («Das Theater ist eine mercantile Anstalt»); но оба подписались бы, вѣроятно, подъ знаменитымъ изреченіемъ Плавта, что комедій, прямо проповѣдующихъ нравственность, — не много («Hujus modi paucas poetae reperiunt comoedias ubi boni meliores fiant»). И, тѣмъ не менѣе, когда Екатеринѣ пришлось столкнуться съ этимъ вопросомъ на практикѣ, она искала *нравственныхъ* комедій: такъ странны бываютъ противорѣчія въ жизни!..

V.

Ученическіе спектакли. — Спектакли въ кадетскомъ корпусѣ. — Особенности ихъ. — Бобринскій. — Какъ случилось, что кадеты стали играть вмѣстѣ съ институтками. — Театръ въ Смольномъ.—Переписка о немъ Екатерины съ Вольтеромъ.—Театръ «pour les demoiselles». — Мнѣнія современниковъ, газетныя рецензіи. — Университетскій театръ въ Москвѣ.

Нерѣдко въ придворныхъ спектакляхъ принимали участіе и малолѣтніе; это были большею частью пажи, кадеты и воспитанницы вновь учрежденнаго «Новодѣвичьяго (Смольнаго) Монастыря». Слѣдуетъ замѣтить, что кадетскій корпусъ со времени Сумарокова мало измѣнилъ свою прежнюю физіономію; онъ по прежнему былъ общеобразовательнымъ заведеніемъ, удѣлявшимъ досугъ, — смотря по тому, что требовалось, — придворнымъ увеселеніямъ, театрамъ, маскараду и проч. Въ Екатерининскую эпоху это направленіе утвердилось еще благодаря двумъ обстоятельствамъ. Во первыхъ, кадетскіе корпуса попали въ вѣдѣніе извѣстнаго педагога И. И. Бецкаго, управленіе котораго военно-учебными заведеніями такъ характеризовалъ одинъ изъ его біографовъ: «Бецкій проникся взглядами на воспитаніе Ж. Ж. Руссо. Подъ его начальствомъ кадеты пользовались въ стѣнахъ своего заведенія почти безграничною свободою, проводя время въ бѣготнѣ, различныхъ упражненіяхъ и опасныхъ играхъ. Повидимому, Бецкій основывалъ воспитаніе на естественномъ развитіи дѣтей; но, кажется, во многомъ онъ ошибался, какъ и всѣ тѣ, восхищенные чтеніемъ «Эмиля», которые, заимствуя изъ него правила, по своему разумѣнію, кое-какъ примѣняли ихъ къ дѣтямъ и дѣлали изъ нихъ полу-дикарей» [1]). Во вторыхъ, въ Сухопутномъ кадетскомъ корпусѣ съ нѣкоторыхъ поръ воспитывался извѣстный А. А. Бобрин-

[1]) Анекдоты прошлаго столѣтія, извлеченные И. В. Шпажинскимъ изъ анонимнаго французскаго сочиненія («Русскій Архивъ», 1877, кн. III, стр. 280).

скій, внесшій съ собою всѣ особенности и всѣ недостатки современнаго фаворитизма. При немъ кадеты очень часто устраивали театральныя представленія, на которыхъ иногда присутствовала Екатерина, и гдѣ «особенно нравились тѣ пьесы, въ которыхъ молодые люди исполняли женскія роли» [1]). Для удовольствія Императрицы нерѣдко участвовалъ въ спектакляхъ и Бобринскій. «Была»,—записывалъ онъ въ свой дневникъ,—«репетиція трагедіи, которую будутъ играть въ воскресенье. Рибасъ мнѣ сказалъ, что я похожъ на сатира» [2]). Неизвѣстно, какъ въ дѣйствительности игралъ любимецъ Екатерины, но въ отсутствіе Государыни, Бецкій, наблюдавшій за молодымъ человѣкомъ, очень часто останавливался на его сценическихъ опытахъ. «M-r Bobrinsky»,—писалъ онъ 21-го іюня 1775 года,—«pour un débutant a joué son rôle assez bien, et se porte à merveille» [3]). Въ другой разъ, говоря о годовщинѣ Кучукъ-Кайнарджійскаго мира, Бецкій замѣчаетъ въ концѣ письма: «M-r Bobrinsky se porte très bien et est occupé maintenant pour jouer son rôle le jour de la célébration» [4]) и т. д. Впрочемъ, не считая Бобринскаго, въ корпусѣ находилось достаточное число актеровъ, располагавшихъ довольно значительнымъ репертуаромъ пьесъ. Ставили, напримѣръ, «Севильскаго цирюльника», «Судейскія именины», «Трехъ женщинъ» [5]), а разыгрывали ихъ кадеты: Макуновъ, Бехтѣевъ, Беръ, Симанскій, Алединскій, Прыгуновъ [6]).

Спектакли эти, обставлявшіеся долгое время исключительно мужскимъ персоналомъ, съ учрежденіемъ Смольнаго института пополнились и женскимъ. Случилось это совершенно во вкусѣ и духѣ просвѣтительныхъ взглядовъ Екатерининской эпохи. Когда институтъ былъ основанъ и сообщено ему направленіе, соотвѣтствовавшее педагогическимъ воззрѣніямъ даннаго вре-

---

[1]) Тамъ же.

[2]) Дневникъ графа Бобринскаго, веденный въ кадетскомъ корпусѣ и во время путешествія по Россіи и за границею («Русскій Архивъ», 1877, кн. III, стр. 117). Осипъ Мих. Рибасъ занималъ должность «цензора», а позднѣе «полиціймейстера» въ кадетскомъ корпусѣ.

[3]) Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ. Письма И. И. Бецкаго къ Императрицѣ Екатеринѣ II.

[4]) Тамъ же.

[5]) Въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ», отъ 30-го августа 1779 г., стр. 1066, напечатано: «Завтра, т. е. августа 31-го числа, будетъ представлена на театрѣ Сухопутнаго кадетскаго корпуса «Le Jaloux à l'Epreuve», комическая опера, въ которой будетъ дебютировать новый актеръ, а между двумя дѣйствіями одинъ новый музыкантъ будетъ играть концертъ-соло на гобоѣ».

[6]) Дневникъ графа Бобринскаго, стр. 126.

мени, Императрица писала однажды Вольтеру: «Я поговорю съ вами объ одной очень интересной для меня забавѣ, на счетъ которой попрошу вашего совѣта. Отъ васъ ничего не скрывается, и потому вы, вѣроятно, знаете, что въ домѣ, предназначенномъ сначала для 300 монахинь, въ настоящее время воспитывается до 500 молодыхъ дѣвушекъ... Вотъ уже вторая зима (писано въ январѣ 1772 г.), какъ ихъ заставляютъ разыгрывать трагедіи и комедіи; онѣ исполняютъ свои роли лучше здѣшнихъ актеровъ; но должно замѣтить, что число пьесъ, пригодныхъ для нашихъ дѣвицъ, слишкомъ ограничено; ихъ надзирательницы избѣгаютъ тѣхъ, въ которыхъ слишкомъ много страсти (trop de passion), а французскія пьесы почти всѣ таковы. Велѣть написать то, что намъ нужно,—это невозможно: подобныя вещи не дѣлаются по заказу, ихъ производитъ геній. Пьесы пошлыя и глупыя могутъ испортить вкусъ. Какъ же тутъ быть? Я право не знаю и прибѣгаю къ вамъ»... и т. д. [1]). Вольтеръ отвѣчалъ на это довольно пространнымъ письмомъ, отъ 12-го марта 1772 года. Прежде всего онъ сознавался, что «дѣло пятисотъ дѣвицъ интересуетъ его, какъ нельзя болѣе, ибо въ нашемъ Сенъ-Сирѣ нѣтъ и 250-ти» [2]). Онъ находилъ, что «декламація вообще, какъ трагическая, такъ и комическая, помимо разыгрыванія трагедій, вещь превосходная: она придаетъ грацію, какъ уму, такъ и тѣлу, развивая голосъ, осанку и вкусъ; невольно запоминаются сотни отрывковъ, которые впослѣдствіи приводятся кстати среди разговора, что придаетъ прелесть обществу, однимъ словомъ, декламація приноситъ всевозможную пользу». Съ замѣчаніемъ Императрицы о французскихъ пьесахъ онъ соглашается, но ему кажется, что «въ нѣкоторыхъ комедіяхъ можно бы пропустить все лишнее для такихъ юныхъ сердецъ, нисколько не вредя интересу пьесы; въ «Мизантропѣ» пришлось бы измѣнить не болѣе 20 стиховъ, а въ «Скупомъ»—не болѣе 40 строчекъ». Во всякомъ случаѣ, онъ предлагаетъ ей заняться выборомъ подходящаго репертуара. «Я полагаю»,—говоритъ онъ въ заключеніе,—«что вашъ батальонъ пятисотъ дѣвицъ—батальонъ амазонокъ, но не думаю, чтобъ онѣ изгоняли мужчинъ: разыгрывая театральныя пьесы, половина этихъ молодыхъ героинь поневолѣ должна представлять героевъ; но какъ справляются онѣ съ ролями стариковъ? Однимъ словомъ, на все это я ожидаю приказаній Вашего Вели-

[1]) Хроника Смольнаго Монастыря въ царствованіе Императрицы Екатерины II. Спб. 1864. Прилож., стр. 18—19.

[2]) Сенъ-Сирская школа была учреждена m-me де Ментенонъ—для барышень, но при Наполеонѣ I преобразована въ военную школу.

чества» [1]). Екатерина давно думала объ этомъ; но, не рѣшаясь, однако, соединить обѣ труппы вмѣстѣ (артистовъ-кадетовъ и артистокъ-институтокъ), она пробовала пока каждое средство въ отдѣльности. Опытъ съ грѣхомъ пополамъ удавался. «Дѣвицы играютъ одинаково и трагедію, и комедію»,—отвѣчаетъ она Вольтеру 23-го марта 1772 года,—«представляли «Заиру» (Вольтера), Сумарокова «Земиру»... Вотъ какъ происходитъ распредѣленіе ролей для театральныхъ пьесъ: дѣвицамъ объявляютъ, что будетъ играться такая-то пьеса; ихъ спрашиваютъ, кто желаетъ играть такую-то роль; часто случается, что цѣлая толпа заучиваетъ одну и ту же роль, а потомъ для представленія выбирается та изъ дѣвицъ, которая лучше другихъ ее исполняетъ. Играющіе роли стариковъ въ комедіяхъ наряжаются въ родъ длиннаго кафтана, который мы приписываемъ модамъ той страны (NB. гдѣ дѣйствіе происходитъ). Для трагедій намъ легко облекать героевъ въ одежды, одинаково приличныя и ихъ ролямъ, и ихъ настоящему положенію. Роли стариковъ самыя трудныя и наименѣе удающіяся: огромный парикъ и палка въ рукѣ не старятъ молодое лицо; до сихъ поръ эти роли передавались холодно. На масляницѣ у насъ былъ прелестный petit-maître, не менѣе прелестный Блэзъ [2]), восхитительная дама Крупильякъ [3]), очаровательныя двѣ субретки и адвокатъ Пателинъ [4]) и очень умненькій Жасминъ [5]) (et un Jasmin très intelligent) [6]). Замѣтимъ кстати, что душа педагогическихъ затѣй Екатерины, И. И. Бецкій, былъ противъ театровъ, собственно противъ увеличенія ихъ количественно. Вотъ какъ объясняетъ онъ это въ письмѣ къ Императрицѣ, отъ 23-го апрѣля 1775 года: «Je sais, que je suis plus au fait, que beaucoup d'autres, sur la vraie marche des spéctacles, bals, clops (sic) et autres divertissements public; je sais, que, comme tant d'autres s'en sont melés, je me suis tu, quoique autorisé par les privilèges de la Maison des enfants trouvés, parce que de mon naturel je suis plus un animal éxécuteur, que disputeur. Je sais, que malgré les sommes, qui sortent du pays par des entrepreneurs étrangers, tous le monde, grand et petit, sont mécontents et le seront toujours, si on n'y remédie. J'ose le répéter, Madame, sans Vous offencer, que tous ceux, qui

---

[1]) Oeuvres complètes de Voltaire. T. 55. 1788. Lettre CVIII, p. 230.

[2]) Изъ комедіи Вольтера «Nanine», роль садовника.

[3]) Изъ комедіи Вольтера «l'Enfant prodigue», роль молодой вдовы.

[4]) Изъ комедіи «Avocat Patelin», передѣланной Брюесомъ (Brueys).

[5]) Изъ комедіи Вольтера «l'Enfant prodigue», роль слуги.

[6]) Хроника Смольнаго Монастыря, прилож., стр. 20—22.

représentent à Votre Majesté, qu'il y a 4 à 5 historiens et par conséquent qu'il faut augmenter les théâtres, n'ont pas assez reflechis, en ont d'autres raisons, et il est de toute impossibilité, Madame, que les habitants de Pétérsbourg, dont le nombre est fort petit, puissent remplir un théâtre, sans compter celui de la Cour. Il s'en suit de la, que tous les sus-dits amusements doivent être réunis dans un seul endroit sous une direction, entendu comme au jardin d'Hiver, sans quoi les sommes seront mal employées, sans aucun contentement et à la charge de la couronne, etc. etc. J'ai dit et je n'en parlerai plus»... [1]). Неизвѣстно, по какому поводу было написано это письмо, но всѣ частныя предпріятія, сколько ихъ не было въ Петербургѣ, по свидѣтельству историка «не имѣли прочнаго успѣха» [2]), и, слѣдовательно, Бецкому не было причины бояться конкуренціи. Между тѣмъ, прежняя система раздѣленія спектаклей по поламъ и возрастамъ, съ начала 80-хъ годовъ была совершенно оставлена. Институтское начальство какъ будто убѣдилось, что, при современномъ положеніи драматическаго искусства, спектакли съ тѣмъ или другимъ элементомъ, мужскимъ или женскимъ въ отдѣльности,—затѣя безрезультатная, «пустоцвѣтъ». Къ тому же Екатерина такъ и не дождалась желаннаго измѣненія классическаго репертуара, по способу, предложенному ей Вольтеромъ: «фернейскій философъ» умеръ, не послав своему царственному корреспонденту обѣщанной передѣлки. Такъ или иначе, но начиная съ 1781 года совмѣстные спектакли институтокъ и кадетъ уже отмѣчаются современниками. «Мы ѣздили въ Смольный Монастырь»,—записываетъ въ свой дневникъ Бобринскій,—«на репетицію «Трехъ женщинъ» и еще другой маленькой пьесы. Слишкомъ полтора часа мы дожидались Бецкаго, который, наконецъ, появился, и начали съ маленькой пьесы» [3]). 17-го января 1782 года: «Въ Смольномъ былъ спектакль «Молодая Канадка» и потомъ опера «Служанка-госпожа», музыка Перголезе. Мы играли безъ приготовленія, стало быть, акомпанировали почти на угадъ (à livre ouvert)» [4]).

Намъ остается теперь сказать о репертуарѣ и объ игрѣ участвующихъ. Институтскій театръ посѣщался вообще охотно; здѣсь въ большинствѣ случаевъ бывало почти все высшее петербургское общество, въ томъ числѣ

---

[1]) Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ. Письма И. И. Бецкаго къ Императрицѣ Екатеринѣ II.

[2]) *П. Н. Араповъ.* Лѣтопись русскаго театра, стр. 86.

[3]) Дневникъ графа Бобринскаго, стр. 123.

[4]) Тамъ же, стр. 126.

иногда и иностранцы, изъ коихъ англичанинъ Вильямъ Коксъ (William Coxe) оставилъ о своемъ посѣщеніи любопытныя воспоминанія [1]). «Мы остались чрезвычайно довольны исполненіемъ пьесъ», — разсказываетъ онъ, — «театръ устроенъ въ красивой круглой комнатѣ, стѣны которой очень мило расписаны деревьями въ видѣ ландшафта. Играли пьесы: «Служанка-госпожа» и «Оракулъ»; первую разыграли дѣвицы 16-ти и 17-ти лѣтъ, вторую—дѣвочки отъ 10-ти до 12-ти. И тѣ и другія играли съ одушевленіемъ и обнаружили высокое пониманіе приличія, какъ въ жестахъ, такъ и въ словахъ». Можетъ быть, тотъ же иностранецъ былъ и на другомъ спектаклѣ, который, по словамъ Бецкаго [2]), институтъ давалъ 5-го февраля 1775 года въ честь всей англійской колоніи (faculté anglaise) и иностранныхъ купцовъ. «Несмотря на то, что всѣ другія сословія отсутствовали»,—писалъ Бецкій,—«(въ театрѣ) находилось слишкомъ 400 человѣкъ: никогда нашъ спектакль не былъ такъ многолюденъ. Для начала давали «Честолюбивый и нескромная», испанскую комедію въ 5-ти актахъ, а затѣмъ—комическую оперу «Колдунъ» съ прелестнымъ балетомъ. Всѣ актрисы были удивительно оживленны. Особенно дѣвица Пашкова, которая, представляя Нескромную, выказала чудеса искусства, совсѣмъ какъ настоящая актриса». Репертуаръ институтскаго театра былъ самый разнообразный. Одновременно съ пьесами Вольтера—«Заира» и «Нескромный» (Indiscret)—ставили: комическую оперу «Ninette à la Cour», малыя пьесы съ аріями—«Le Coq du Village», переведенную на русскій языкъ подъ именемъ «Удалецъ въ деревнѣ», «La Rosière de Salency» и пр. Играли, судя по отзывамъ, хорошо. Любопытно, что и газеты, «державшія обыкновенно подъ козырекъ», давали иногда отчетъ объ институтскихъ спектакляхъ, позволяя себѣ сдержанно критиковать молодыхъ артистовъ. «2-го января 1776 года»,—разсказываютъ, напримѣръ, «С.-Петербургскія Вѣдомости» (№ 2), — «въ присутствіи Государыни и Ихъ Императорскихъ Высочествъ, дѣвицами исполнены были: комедія Вольтера «Нескромный», потомъ комическая опера «Колдунъ» (Sorcier), въ заключеніе же малая пьеса, называемая «Удалецъ въ деревнѣ», представлена дѣвицами самаго меньшого возраста, въ которыхъ дарованія и искусства были столь совершенны, что могли бы сдѣлать справедливую похвалу и въ самыхъ зрѣлыхъ лѣтахъ. Едва только сіи младенцы успѣли сказать послѣднее

[1]) Travels into Poland, Russia etc. By William Coxe. London. 1784. Vol. II, chap. the VI, p. 158.

[2]) Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ. Письма И. И. Бецкаго къ Императрицѣ Екатеринѣ II.

слово пьесы, какъ, не могши удержать своего стремленія и перепрыгнувъ черезъ перегородку, отдѣлявшую театръ отъ партера, кинулись ко Всемилостивѣйшей своей Государынѣ и Матери. И сіе ихъ движеніе произвело таковое же въ сердцахъ всѣхъ зрителей». Другой разъ та же газета напечатала восторженные стихи поклонника дѣвицы Нелидовой, выступившей въ роли Сербины во французской оперѣ «La Servante-Maîtresse». Вотъ эти стихи:

Какъ ты, Нелидова, Сербину представляла,
Ты маску Таліи самой въ лицѣ являла,
И соглашая гласъ съ движеніемъ лица,
Пріятность съ дѣйствіемъ и съ чувствіями взоры,
Пандольфу дѣлая то ласки, то укоры,
Плѣнила пѣніемъ и мысли, и сердца.
Игра твоя жива, естественна, пристойна;
Ты къ зрителямъ въ сердца и къ славѣ путь нашла;
Не лестной славы ты, Нелидова, достойна;
Иль паче всякую хвалу ты превзошла!
Не меньше мы твоей игрою восхищены,
Какъ чувствіе прельщены въ насъ
Пріятностью лица и остротою глазъ.
Естественной игрой ты всѣхъ ввела въ забвенье!
Всякъ дѣйствіе твое за истину считалъ,
Всякъ зависть ощущалъ къ Пандольфу въ то мгновенье
И всякъ на мѣстѣ быть Пандольфовомъ желалъ! [1])

Наконецъ, изъ учебныхъ заведеній, пріютившихъ у себя «россійскую Мельпомену» обращаетъ вниманіе Московскій университетъ. Въ другомъ мѣстѣ мы указали, что еще въ 1761 году Екатерина, будучи Цесаревной, живо сочувствовала пріѣзду университетскихъ актеровъ, присланныхъ въ Петербургъ, какъ можно догадаться, по иниціативѣ куратора Ив. Ив. Шувалова; съ шестьдесятъ же шестого года между Императрицей и московскимъ главнокомандующимъ, графомъ П. С. Салтыковымъ, установляется оживленная переписка, извѣстная намъ со стороны рапортовъ графа Императрицѣ и одного черновика Ея указа Салтыкову, отъ 1769 года. [2]). Изъ этихъ донесеній видно, что лучшими актерами, игравшими въ Московской казенной труппѣ, подъ управленіемъ полковника Титова, были въ то время «четыре человѣка здѣшняго университета: рисовальный подмастерье, два студента и ученикъ, о которыхъ проситъ онъ, Титовъ, чтобъ имъ дозволено было остаться при

[1]) «С.-Петербургскія Вѣдомости», 1773 года, отъ 2-го ноября.

[2]) Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, д. № 325.

театрѣ» [1]). Вопросъ заключается въ томъ, какъ согласить это ходатайство съ оффиціальнымъ положеніемъ актеровъ-любителей, которые, «обратя мысли свои совсѣмъ на другое, въ университетѣ прочны быть не могутъ, однако, безъ особливаго Вашего Императорскаго Величества указа отлучить ихъ невозможно» [2]). Чтобъ уяснить себѣ смыслъ этой просьбы, нужно знать, что еще въ 1758 году «существовала при Московскомъ университетѣ драматическая школа, учрежденная директоромъ университета И. И. Мелисино», въ 1760 году пришедшая съ своими питомцами (какъ говоритъ Горбуновъ, «воспитанниками изъ разночинцевъ») на помощь Локателли, извѣстному въ то время «оперисту», или содержателю итальянской оперы. Локателли, встрѣтивши на первыхъ порахъ равнодушіе публики, выхлопоталъ себѣ, «банкроту ради», право на контрактъ съ молодою труппою университетскихъ актеровъ, игравшей подъ дирекціею М. М. Хераскова [3]). Такимъ образомъ, не новый въ сущности вопросъ для Университета ждалъ только окончательной резолюціи Царицы, которая, судя по рапорту Салтыкова, отъ 15-го апрѣля того же (1766) года, удовлетворила ходатайство Титова. «Что же касается студентовъ»,—пишетъ главнокомандующій,—«оные ко мнѣ призываны были, и объявили желаніе свое быть при театрѣ; почему и велѣно отъ меня ихъ изъ университета выключить» [4]). Но какъ въ 60-мъ году готовность студенческаго начальства помочь Локателли влечетъ за собою крахъ послѣдняго, отчасти потому, что «оперѝстъ» не умѣлъ вести дѣло, а отчасти потому, что сами студенты зарекомендовали себя плохо, и этимъ, по замѣчанію Шувалова, «отогнали охотниковъ къ спектаклямъ» [5]), такъ и въ данномъ случаѣ положеніе отдѣлившихся четырехъ человѣкъ, поступившихъ еще опрометчивѣе своихъ товарищей (тѣ, по крайней мѣрѣ, остались при университетѣ), въ концѣ концовъ, становится критическимъ. Вотъ что доноситъ по этому поводу Салтыковъ Императрицѣ 19-го марта 1769 года: «Всемилостивѣйшая Государыня! Содержатели маскарадовъ и концертовъ въ Москвѣ, итальянцы Бельмонти и Чужи, просятъ у Вашего Императорскаго Величества дозволенія имѣть русскій спектакль, понеже господинъ полковникъ Титовъ весьма одолжалъ и не въ состояніи

[1]) Тамъ же.

[2]) Тамъ же.

[3]) *И. Ѳ. Горбуновъ.* Московскій театръ въ XVIII ст. («Русскій Вѣстникъ», 1893, № 1, стр. 285—287).

[4]) Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, д. № 325.

[5]) *И. Ѳ. Горбуновъ.* Московскій театръ въ XVIII ст. («Русскій Вѣстникъ», 1893, № 1, стр. 288).

болѣе продолжать [1]). Актерамъ уже нѣсколько времени какъ ничего не платитъ, чего ради оные расходятся и желаютъ многіе къ тѣмъ итальянцамъ; но какъ изъ тѣхъ актеровъ есть нѣкоторые изъ университета, другіе изъ церковниковъ, студенты же отданы были указомъ Вашего Императорскаго Величества, то я собою имъ то позволить не смѣю. Они же, итальянцы, просятъ дозволенія построить въ городѣ театръ своимъ коштомъ, но деревянный, а не каменный. И какъ оные итальянцы во многихъ домахъ учатъ танцовать и на клевикордахъ играть, то многіе на то строеніе подписываются. И на оное испрашиваю Высочайшаго Вашего Императорскаго Величества указу» [2]). Императрица отвѣчала на это: «Графъ Петръ Семеновичъ. Изъ письма вашего, отъ 19-го числа сего мѣсяца, усмотрѣла я, что полковникъ Титовъ не въ состояніи болѣе продолжать въ Москвѣ русскій спектакль и актерамъ уже нѣсколько времени ничего не платитъ, а просятъ дозволенія содержать оный спектакль итальянцы Бельмонти и Чужи, къ которымъ и многіе изъ актеровъ идти желаютъ. Сего ради справися еще у полковника Титова, въ состояніи ли онъ сей спектакль содержать, и если онъ признаетъ себя не въ состояніи къ содержанію онаго, то отдайте оный помянутымъ итальянцамъ, съ тѣмъ, однако же, что бывшіе при томъ актеры могутъ идти къ нимъ добровольно или избрать себѣ другую службу, и никакого бъ имъ въ томъ принужденія не было. На семъ основаніи, можно позволить онымъ итальянцамъ построить и деревянный театръ ихъ коштомъ, если каменнаго построить не могутъ, и то на томъ мѣстѣ, гдѣ таковое назначатъ» [3]). Намъ неизвѣстно, какую дорогу избрали себѣ бѣдные любители драматическаго искусства: поступили ли вновь въ университетъ, опредѣлились ли на службу или, какъ говорила Императрица, «добровольно пошли къ итальянцамъ», кстати сказать, очень не долго содержавшимъ театръ. Въ страшный чумный 1771 годъ Москвѣ было не до зрѣлищъ. Возстановленный затѣмъ въ 1777 году знаменитымъ Плавильщиковымъ университетскій театръ имѣлъ уже совсѣмъ другой характеръ. Для открытія была дана трагедія Сумарокова «Синавъ и Труворъ» и комедія «Нечаянное возвращеніе». «Зимою, особенно на святкахъ»,—разсказываетъ Шевыревъ,—

[1]) Раньше онъ увѣдомлялъ Императрицу, что передалъ Титову 250 р. «отъ тысячи пятисотъ рублевъ, которые (имъ) взяты изъ Главной Соляной Конторы на починку театра»... и т. д. (Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, д. № 325).

[2]) Государственный Архивъ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, отд. XVII, д. № 325.

[3]) Тамъ же.

«во время вакацій театръ составлялъ общее удовольствіе студентовъ и гимназистовъ. Домашній театръ имѣлъ полный запасъ кулисъ и гардероба, пріобрѣтенный или пожертвованіями знатныхъ лицъ, доброжелателей университета, или складчиною участниковъ въ удовольствіи. О святкахъ или на масляную давали обыкновенно два-три представленія, со своею музыкою. Женскія роли исполнялись обыкновенно учениками. Пьесы были: комедіи—«Недоросль», «Скупой», «Такъ и должно»; оперы—«Мельникъ» Аблесимова, «Добрые солдаты» Хераскова, «Севильскій цирюльникъ». Отличались на университетскомъ театрѣ: Ник. Ник. Сандуновъ, Вас. Ив. Макаровъ, Гавр. Гер. Политковскій, Ив. Ос. Тимковскій. Херасковъ однажды приглашалъ университетскую труппу въ свою калужскую деревню, на берегу Угры» [1]). Участвовалъ въ этомъ театрѣ также и П. И. Страховъ, извѣстный въ свое время профессоръ. По словамъ его біографа, «гимназистъ Страховъ, мальчикъ живой, стройный собою, красавецъ лицомъ, сперва началъ отличаться на сценѣ въ женскихъ роляхъ, и съ такимъ искусствомъ и удачею разыгралъ трагическую роль Семиры, что удивилъ и восхитилъ самого творца трагедіи, Александра Петровича Сумарокова, тогда (т. е. въ 1774—1778 гг.) постояннаго распорядителя въ театрѣ университета. Когда же Страховъ столько уросъ, что не могъ являться въ женскихъ роляхъ, тогда онъ не менѣе сталъ отличаться и въ роляхъ мужчинъ, даже перещеголялъ своихъ товарищей студентовъ Иванова и Плавильщикова, чрезвычайно пристрастныхъ къ театру и которые послѣ оба поступили на публичный Московскій театръ, первый—подъ именемъ Каллиграфова, а другой—съ подлиннымъ своимъ именемъ и прозваніемъ». Сумароковъ и другіе театральные авторы «всегда предварительно разыгрывали свои сочиненія на сценѣ университетской», послѣ того дѣлали поправки и «пускали на публичный театръ, когда признавали ихъ достойными того» [2]).

VI.

Московскіе театры.—Театръ графа Шереметева въ Кусковѣ и Останкинѣ.—Устройство его, актеры и актрисы.—Репертуаръ театра.—Мнѣнія современниковъ.—Въ Москвѣ въ эту эпоху очень много любительскихъ сценъ.—Театръ князей Трубецкихъ и Хераскова.—П. И. Страховъ.

До сихъ поръ мы разсматривали только столичные театры, въ зависимости отъ театра дворцоваго и Екатерининскихъ вельможъ, а также отъ

[1]) *С. Шевыревъ.* Исторія Императорскаго Московскаго университета. М. 1855. Стр. 277.

[2]) Біографическій словарь профессоровъ и преподавателей Императорскаго Московскаго университета. Ч. II. М. 1855. Стр. 446—447.

спектаклей кадетскихъ корпусовъ, женскихъ институтовъ и университета. При этомъ о провинціальномъ театрѣ, какъ основанномъ значительно позже другихъ, не могло быть, конечно, рѣчи. Даже Москва, со времени Петра Великаго все болѣе утрачивавшая значеніе руководящаго центра и приближавшаяся по характеру къ провинціальному городу, заняла наше вниманіе постолько, посколько требовалось это для описанія Московскаго университетскаго театра и загородныхъ театровъ графа П. Б. Шереметева. Что касается, напримѣръ, Кусковскаго театра, то послѣдній «документально извѣстенъ только съ 1784 года, когда начатъ; доработанъ же онъ снаружи и въ фундаментѣ между 1786—1787 годами, а частью и позднѣе». Знаменитый «Валли начерталъ только планъ его; самъ Петръ Борисовичъ соображался еще съ планомъ и профилемъ стараго театра Московскаго; довершеніе же его было дѣломъ Гонзаго, равно какъ «своихъ» художниковъ и мастеровъ, во главѣ которыхъ стоялъ архитекторъ Мироновъ». По преданію, «потолокъ былъ обитъ холстомъ и выбѣленъ, съ него свѣшивалась люстра, по бокамъ большія жирандоли (статуэтками) и шандалы для освѣщенія; обитъ театръ бумажками; на аванъ-сценахъ между колоннъ 4 гипсовыхъ статуи; въ ложахъ плисъ, на скамьяхъ алое сукно; простѣнки расписаны по холсту; медальоны гипсовые съ масками; много краски, хрусталя, золота, но съ большимъ вкусомъ. Расписанныхъ по холсту занавѣсовъ считалось 8, одинъ цѣльный зеленый и одинъ малиновый камчатный; 194 живописныхъ декорацiи на холстѣ главныхъ, до 52 подставныхъ и 68 мелкихъ декоративныхъ аксессуаровъ—на холстѣ, на бумагѣ, или изъ дерева»... «и 30 *поддухъ* или облаковъ; колеса, арматуры, бревна, гири и т. п.»... «О полнотѣ и богатствѣ гардероба можно судить по тому, что въ 1810 году, при опекунахъ малолѣтняго графа Шереметева, по сдѣланной описи, театральнаго платья, парчеваго, бархатнаго, шелковаго, суконнаго, шерстянаго и бумажнаго, оказалось на лицо большихъ *семнадцать сундуковъ*; а когда опекуны, въ 1811 году, по обычаю, присудили продать излишнее, порченое и никуда не годное, нашлось изъ театра платьевъ, уборовъ, обуви, военныхъ оружій, бунчуковъ, знаменъ, звѣриныхъ кожъ, бандуръ, масокъ, разноцвѣтныхъ перьевъ, занавѣсовъ и тому подобныхъ *званій* съ 423 по 559 № (=136 №№)» [1]). Самъ театръ былъ деревянный, построенъ въ три яруса и

[1]) См. *П. Безсоновъ*. Прасковья Ивановна графиня Шереметева, ея народная пѣсня и родное ея Кусково. Біографическій очеркъ. (Изъ 9-го вып. «Пѣсней, собранныхъ П. В. Кирѣевскимъ»). М. 1872. Стр. 24. — Сочиненіемъ этимъ мы особенно пользуемся при описаніи Шереметевскаго театра.

по акустикѣ, сценѣ и объему зрительнаго зала напоминалъ нынѣшній Московскій Малый театръ, хотя по роскоши обстановки послѣдній и уступаетъ ему. Недалеко отъ театра помѣщались, такъ называемыя, «службы». «Музыканты, съ иностранцами во главѣ (между ними извѣстны: Файеръ и Фацильи или Фаціусъ), помѣщались особо; пѣвчіе—также; тѣ и другіе составляли отличный оркестръ и хоръ [1]). Потомъ особо жили актеры, изъ которыхъ мы знаемъ по имени только Петра Петрова и Чухнова. Танцовщицы—также отдѣльно»... «Наконецъ, особенное мѣсто занимали актрисы, иначе называвшіяся *комедіантками*, въ числѣ ихъ пѣвицы» и знаменитая Параша, кусковская крестьянка, а впослѣдствіи извѣстная графиня Прасковья Ивановна Шереметева. «Въ старшую пору этихъ пѣвицъ было шесть, въ томъ числѣ передовая (prima-donna) Марья Черкасова и Арина Калмыкова; при нихъ же состояли учительницы француженки, именно,—при старикѣ графѣ,—Дюврін и Шевалье. Актрисамъ оказывали преимущественное вниманіе и имъ, вмѣстѣ съ двумя иностранцами музыкантами, да Петромъ Петровымъ, шло самое лучшее содержаніе; заштатнымъ давалось также помѣщеніе съ прислугою и содержаніемъ» [2]). «Любопытно, что музыкантамъ иностранцамъ, особенно же актерамъ и актрисамъ, предпочтительно предъ прочими сожителями и на равнѣ съ семьею графскою, отпускались изъ прудовъ къ столу *караси*, иногда (напримѣръ, русскимъ въ посты) въ большомъ количествѣ на весь корпусъ, такъ что, глядя на счеты»,—замѣчаетъ г. Безсоновъ,—«можно бы съ перваго раза подумать, не считалось ли это принадлежностью и лучшимъ питаніемъ жрецовъ сценическаго искусства» [3]). Напротивъ, хуже всего было положеніе танцовщицъ: ихъ держали въ черномъ тѣлѣ, помѣщеніе было холодное, и особо испрашивалось дозволеніе притапливать, въ случаѣ болѣзни какой-либо изъ нихъ. Наконецъ, для внутренняго распорядка театра, полиціей служилъ старшій «гусаръ» (при графѣ Петрѣ Борисовичѣ — Иванъ Бѣлый) съ шестью рабочими. Нечего говорить, что при подобной организаціи Кусковскій театръ если не превосходилъ, то, навѣрное, не уступалъ какъ придворному, такъ и всѣмъ современнымъ русскимъ театрамъ въ обѣихъ столицахъ. Не даромъ предпріимчивый Медоксъ, арендаторъ Московскаго народнаго театра, жаловался на непосильную конкуренцію графа Шереметева, на что получилъ отвѣтъ Петра Борисовича,

[1]) Между музыкантами «изъ русскихъ» славились: Дмитрій Трехваловъ, позднѣе Алексѣй Скворцовъ, Осипъ Долгоноговъ и Василій Зайцевъ (*П. Безсоновъ*, стр. 25).

[2]) *П. Безсоновъ.* Графиня П. И. Шереметева, стр. 71.

[3]) Тамъ же, стр. 25.

что «театръ у него бываетъ не ежедневно, и притомъ входъ въ него безплатный» [1]). По свидѣтельству современниковъ, здѣсь было дано нѣсколько драмъ, съ десятокъ комедій, до 20 балетовъ и болѣе 40 оперъ [2]). «Иныя пьесы своимъ появленіемъ упреждали здѣсь Дворъ и эрмитажъ, другія были единственными для своего времени, почти все было лучшимъ по исполненію» [3]). Въ 1787 году посѣтила Кусково Императрица Екатерина. «То было послѣднее звѣно въ ряду тріумфальныхъ торжествъ, начавшихся путешествіемъ въ Крымъ, продолжавшихся подъ Коломенскимъ, при Серпуховской заставѣ и въ Москвѣ. Тамъ, гдѣ нѣкогда при Тетерькахъ, со стороны Перова [4]), остановился шагъ Елизаветы, Екатерина ступила дальше на Кусковскую землю чрезъ великолѣпную арку; при въѣздѣ къ саду, въ разрѣзной тріумфальной бесѣдкѣ, убранной дорогими деревьями и цвѣтами, размѣщены были символическія картины, съ привѣтственными надписями, а вверху галлереи играла музыка; на большомъ пруду съ многочисленныхъ, убранныхъ флагами, судовъ и съ береговъ гремѣли пушечные салюты; къ большому дому вела галлерея живая—здѣсь стояли попарно жители и служители Кускова съ корзинами цвѣтовъ, дѣвушки въ бѣлыхъ платьяхъ и вѣнкахъ разсыпали букеты по пути. Черезъ большой садъ хозяинъ провелъ Государыню въ садъ англійскій и лабиринтъ, гдѣ при вечернемъ солнцѣ показалъ свои прихотливыя сооруженія и рѣдкости, а отсюда пригласилъ въ театръ, гдѣ давали оперу «Самнитскіе браки» и въ заключеніе балетъ. Ревностная служительница сценическаго искусства оцѣнила достойно новый его храмъ, только что отдѣланный и завершенный [5]); она допустила артистовъ къ рукѣ и раздала имъ

---

[1]) *П. Безсоновъ.* Графиня П. И. Шереметева, стр. 22.

[2]) По примѣру графа Ягужинскаго, князя Волконскаго и др., у Шереметева былъ также свой крѣпостной «піита» и переводчикъ, нѣкто Вроблевскій, личность очень даровитая и образованная. Его переводу принадлежатъ: напримѣръ, лирическая комедія въ 2 д.—«Башмаки мордоре или Нѣмецкая башмачница» (съ французскаго); комедія въ 1-мъ д., «наполненная пѣснями»,—«Двѣ сестры или Хорошая пріятельница»; комическая опера въ 2-хъ д.—«Живописецъ, влюбленный въ свою модель», соч. г. Анзома, музыка г. Дюни, и проч. (Драматическій Словарь. Спб. 1881).

[3]) *П. Безсоновъ.* Графиня П. И. Шереметева, стр. 23.

[4]) Предмѣстье Москвы.

[5]) «Представленія предшествующія можно считать репетиціями: только съ этихъ поръ пьесы вступили на свою настоящую дорогу, при окончательномъ устройствѣ театра. Впослѣдствіи давали здѣсь собственныя произведенія Императрицы, напримѣръ «Февея» (*П. Безсоновъ*, стр. 32, прим.).

подарки; восторгъ отъ милости, столь рѣдкой тогда, былъ неописанъ и разлился по всему Кускову въ ходившихъ долго воспоминаніяхъ и разсказахъ. На возвратномъ пути изъ театра большой садъ весь уже блестѣлъ огнями; передъ большимъ домомъ, на главномъ пруду, разнообразно иллюминованы были суда, катались посѣтители и пѣсенники съ пѣснями; два обелиска,—колонны на противоположномъ берегу, обращены были въ маяки; между ними съ вензелемъ Государыни щитъ; вдали, при концѣ рукава, каскады воды изъ бесѣдки сыпались разноцвѣтными огнями. Подобно древней Ольгѣ, Екатерина пустила изъ рукъ голубя съ огнемъ: загорѣлся щитъ, начался громадный и дорогой фейерверкъ, безчисленныя толпы народа любовались, гуляя цѣлую ночь» [1]). Графъ Сегюръ, описывая этотъ праздникъ, особенно удивлялся тому, что «стихотворецъ и музыкантъ, написавшіе оперу, архитекторъ, построившій театръ, живописецъ, украсившій оный, актеры и актрисы, танцоры и танцовщицы въ балетѣ, музыканты, составлявшіе оркестръ,—всѣ принадлежали графу Шереметеву, который тщательно старался о воспитаніи и обученіи ихъ, коему они и одолжены своими дарованіями» [2]). Въ театральномъ представленіи, по преданію, участвовала, между прочимъ, и красавица Параша [3]). Она играла въ «Самнитскихъ бракахъ» роль Эліана въ блестящемъ рыцарскомъ уборѣ среднихъ вѣковъ (вмѣсто классическаго) и въ шлемѣ. «Въ глубинѣ театра сохранилась до сихъ поръ та классическая колесница о двухъ колесахъ, на которой выѣзжала Параша передъ зрителей и слушателей: старожилы не могутъ забыть впечатлѣнія красоты ея и голоса въ этой роли» [4]). Кромѣ Екатерины, посѣтили Кусково разновременно, Императоръ Австрійскій Іосифъ II [5]), Эрцъ-Герцогъ Карлъ, многіе принцы и Станиславъ Понятовскій; «послѣдній въ 1797 году, 1-го іюня, посѣтилъ и Останкино. На этотъ разъ Параша предстала на тамошнемъ домовомъ театрѣ, и опять въ «Самнитскихъ бракахъ», среди обстановки и декорацій, устроенныхъ знаменитымъ Гонзаго (въ заключеніе шелъ балетъ). Фуроръ былъ необыкновенный; пѣвица въ тотъ разъ имѣла на себѣ брилліантовый уборъ въ 100.000 рублей. Вспоминая торжество ея, уже по смерти графа, родной внукъ Натальи Борисовны, поэтъ Иванъ Михайло-

[1]) *П. Безсоновъ.* Графиня П. И. Шереметева, стр. 32—33.

[2]) Записки графа Сегюра, ч. 3, стр. 198—199, упом. въ «Словарѣ достопамятныхъ русскихъ людей», ч. 5. М. 1836. Стр. 320—321.

[3]) Подъ именемъ *Жемчуговой*, какъ назвалъ ее самъ графъ.

[4]) *П. Безсоновъ.* Графиня П. И. Шереметева, стр. 72.

[5]) Путешествовавшій подъ именемъ графа Фалкенштейна (см. выше).

вичъ Долгорукій (прозванный «балкономъ») [1]) писалъ такъ о Кусковскомъ театрѣ:

Театръ волшебный подломился,
Хохлы въ немъ оперъ не даютъ [2]),
Парашинъ голосъ прекратился,
Князья въ ладоши ей не бьютъ;
Умолкли нѣжной груди звуки
И «Крезъ меньшой» скончался въ скукѣ [3]).

Конечно, рядомъ съ Шереметевскимъ театромъ, всякій другой театръ могъ казаться мелкимъ и ничтожнымъ. Тѣмъ не менѣе, въ описываемую эпоху въ Москвѣ насчитывалось около 15 частныхъ театровъ, при 160 актерахъ и актрисъ и 226 музыкантахъ и пѣвчихъ [4]). Изъ этого числа пользовались наибольшею извѣстностью театры: артилл.-капитана И. Я. Блудова (закрылся въ 1792 г.), бригадира А. И. Давыдова (закрылся около 1792 г.), князя А. И. Гагарина («въ немъ представленій не было, а собственныя «свои» 4 дѣвки пѣли концерты и забавлялись княжны между собой»), Н. Н. Демидова, маіора И. К. Замятина, А. С. Степанова, Д. Е. Столыпина, маіорши Прасковьи Колычевой, князей Трубецкихъ, М. М. Хераскова и др. [5]). О послѣднихъ двухъ театрахъ сохранились любопытныя воспоминанія П. И. Страхова. По словамъ біографа его, «домъ князей Николая, Александра и Юрія Никитичей Трубецкихъ въ то время славенъ былъ знаменитостью княжескаго рода и богатствомъ, и изящнымъ убранствомъ, и блестящими собраніями особъ высшаго избраннѣйшаго общества; кромѣ того, здѣсь съ отмѣннымъ вниманіемъ и уваженіемъ къ достоинствамъ талантовъ принимались и ученые профессора, извѣстные стихотворцы, отличные художники, музыканты, актеры, иностранные путешественники. Въ этомъ кругу театральныя представленія были уважены болѣе другихъ увеселеній, и благородными особами разыгрывались русскія и французскія лучшія пьесы». Страховъ

[1]) См. переписку Ф. Кристина съ княжной Туркестановой М. 1882. (Прилож. къ «Русскому Архиву»).

[2]) «Изъ малорусскихъ имѣній графа, украшавшіе хоръ своими отличными голосами» (*П. Безсоновъ*, стр. 72, прим.).

[3]) «Крезъ меньшой»—графъ Николай Петровичъ Шереметевъ въ отличіе отъ «Креза старшаго»—отца его, графа Петра Борисовича (*П. Безсоновъ*, стр. 72, прим.).

[4]) *Н. П. Бочаровъ.* Москва и Москвичи. Историко-статистическіе очерки, изслѣдованія и замѣтки. Вып. I. М. 1881. Столб. 74.

[5]) Тамъ же, столб. 75.

быстро съ ними сошелся и «скоро такъ ознакомился», что «сдѣлался какъ бы домашнимъ человѣкомъ, будто бы необходимымъ семьяниномъ». Здѣсь былъ для него второй университетъ практическаго образованія въ обществѣ. «Бывъ первымъ актеромъ университетскаго театра», не могъ онъ,—говоритъ біографъ,—«оставаться въ послѣднихъ на благородномъ театрѣ у Хераскова и князей Трубецкихъ; онъ и тутъ пріобрѣлъ себѣ славу перваго актера.—Я вовсе не имѣлъ нотъ,—разсказывалъ онъ о себѣ,—и потому не игрывалъ никогда въ операхъ, но Михаилу Матвѣевичу (Хераскову) непремѣнно хотѣлось, чтобы въ его прекрасной оперѣ «Добрые солдаты» я игралъ первую роль молодого Пролета. Надобно было угождать доброму начальнику, и вотъ я ее разыгралъ пополамъ съ превосходнымъ университетскимъ теноромъ Мошковымъ, тогда еще гимназистомъ: онъ пѣлъ мои аріи за кулисами, а я лишь расхаживалъ по сценѣ, размахивалъ руками и, молча, разѣвалъ ротъ, какъ будто бы пѣлъ; нашъ капельмейстеръ, глухой Карцелли, мастерски поддерживалъ оркестромъ нашу хитрость и послѣ никто изъ зрителей не хотѣлъ вѣрить этой забавной нашей уловкѣ» [1]).

VII.

Театры помѣщичьи. — Суджанскій гимназическій театръ и М. С. Щепкинъ. — Театръ А. П. Сумарокова, князя Щербатова, князя Юсупова, княгини Дашковой.—Театры случайные: Болотовъ и его театральный кружокъ. — Основаніе театра въ провинціи.—Харьковъ, Воронежъ, Нижній-Новгородъ, Тамбовъ и Тверь.—Значеніе того и другого театра.—Заключеніе.

Общій примѣръ заразителенъ. Зажиточный русскій баринъ, проводившій съ семьею зиму въ столицѣ, видѣлъ тамъ домашній театръ и увлекался имъ; на лѣто онъ ѣхалъ въ деревню и заводилъ тамъ собственную «комедію», со всѣми атрибутами настоящей сцены. Часто подобный театръ имѣлъ, кромѣ того, воспитательныя цѣли. По разсказу М. С. Щепкина, графъ Волкенштейнъ, основывая свой театръ вблизи Суджи, Курской губерніи, разсуждалъ, между прочимъ, что этимъ онъ доставитъ дворовымъ людямъ «случай провести время полезнѣе, нежели за картами или въ питейномъ домѣ»... «И признаюсь»,—замѣчаетъ нашъ комикъ, бывшій крѣпостнымъ графа,—«впослѣдствіи оправдались его предположенія: нигдѣ въ тогдашнемъ вѣкѣ я не встрѣчалъ гораздо позже сего времени господскихъ людей менѣе

[1]) Біографическій словарь профессоровъ и преподавателей Императорскаго Московскаго университета. Ч. II. М. 1855. Стр. 448—449.

испорченныхъ и грубыхъ» [1]). Кстати, это было первымъ сценическимъ испытаніемъ Щепкина. Здѣсь онъ сыгралъ роли актера въ комедіи «Опытъ искусства» и Степки-Сбитеньщика въ оперѣ «Сбитеньщикъ»; неизвѣстно, однако, съ какимъ успѣхомъ. Любопытно, что вліяніемъ ли Волкенштейнскаго театра или по собственной иниціативѣ, не рѣдкой въ исторіи русскаго театра (примѣръ—Волковы), въ концѣ 90-хъ годовъ, въ Суджанской городской гимназіи было дано разновременно нѣсколько серьезныхъ любительскихъ спектаклей, особенно интересныхъ по участію въ нихъ Щепкина. Нашъ знаменитый артистъ приблизительно такъ описываетъ одно изъ этихъ представленій. Однажды въ нашемъ училищѣ учитель затѣялъ случайно играть комедію «Вздорщица», соч. А. П. Сумарокова. Какого шуму вообще надѣлала эта комедія, въ особенности тѣмъ, что всякому изъ учениковъ (а ихъ было 60), во что бы то ни стало хотѣлось играть самому. Были пущены въ ходъ разныя уловки, и въ числѣ прочихъ—интриги родителей, одарявшихъ учителя гостинцами для болѣе успѣшнаго результата ихъ просьбъ. Но учитель рѣшилъ, что играть будутъ тѣ, кто лучше учится. Между послѣдними былъ и Щепкинъ. «Когда прочли назначеніе учителя, и я услышалъ, что слугу Розмарина буду играть я,—я обезпамятѣлъ отъ радости, кажется, даже заплакалъ». Женскія роли, назначенныя учащимся дѣвицамъ, не могли быть ими исполнены, такъ какъ не соотвѣтствовали взглядамъ родителей на театръ: «*какъ, дескать, можно, чтобы наша дочь была комедіанткою*! — и учителю пришлось было плохо». Въ концѣ концовъ, все было улажено. «Старуху и служанку играли мальчики, а любовницу—сестра моя; ее можно было заставить играть». Что касается самого Щепкина, то роль свою онъ зналъ твердо и говорилъ шибче другихъ. «Наконецъ, насталъ давно желанный день. Изъ классовъ вынесли скамейки и комнату раздѣлили пополамъ: одну половину уставили стульями, а другая служила сценой; за нею повѣсили пологъ съ кровати, въ родѣ задней занавѣсы, изъ-за которой мы и выходили. Учитель пригласилъ всѣ городскія власти: городничаго, судью, исправника и прочихъ, кромѣ того, семейства всѣхъ участвовавшихъ въ комедіи. Надо сказать, что для нѣкоторыхъ это было совершенно неожиданно, особенно для властей, и сколько помню, когда учитель сдѣлалъ приглашеніе городничему, то онъ немного изумился и даже сдѣлалъ вопросъ: не будетъ ли въ этомъ представленіи чего-нибудь неприличнаго? Но когда учитель увѣрилъ, что, за исключеніемъ, барыни, которая бьетъ свою дѣвку башмакомъ, нѣтъ ничего такого,—ну, въ этомъ

[1]) Записки и письма М. С. Щепкина. М. 1864. Стр. 59—60.

нѣтъ еще ничего предосудительнаго! — сказалъ городничій». Спектакль сошелъ отлично. Щепкинъ, сначала немного струсившій, потомъ увлекся, и посѣтители остались очень довольны. Про себя Щепкинъ разсказываетъ, что онъ «чувствовалъ какое-то самодовольствіе, видя, что быстрѣе его никто не говоритъ». Даже городничій «изрѣдка одобрялъ словесно: «хорошо, лихо!» и тому подобными восклицаніями [1])». Въ жизни Щепкина этотъ спектакль имѣлъ, конечно, большое значеніе.

Затѣмъ извѣстны были: помѣщичій театръ А. П. Сумарокова, въ Тарусскомъ уѣздѣ, Калужской губерніи, гдѣ, по преданію, знаменитый авторъ «Мельника», Аблесимовъ, былъ и актеромъ, и суфлеромъ; театръ князя Юсупова, въ селѣ Архангельскомъ, близъ Москвы, съ декораціями извѣстнаго Гонзаго; театръ князя Щербатова, при селѣ Утѣшеніи, Тульской губерніи, и др. Иногда, какъ у княгини Дашковой, театръ былъ случайный, и, возникнувъ неожиданно, также неожиданно закрывался. Княгиня жила въ своемъ имѣніи, селѣ Троицкомъ, Калужской губерніи, недолго и только въ крайности, когда положеніе ея при Дворѣ было шаткое, неопредѣленное. И вотъ въ это время, чтобы, вѣроятно, наполнить чѣмъ-нибудь досугъ свой, «выучилась до конца театру и»,—по выраженію ея біографа, миссъ Катринъ Уильмонтъ, — «поправляла своихъ домашнихъ актеровъ, когда они сбивались съ роли» [2]).

Наконецъ, какъ переходная ступень отъ помѣщичьяго театра къ театру провинціальному, упомянемъ о спектакляхъ въ глухихъ медвѣжьихъ углахъ, гдѣ самое появленіе театра было необыкновенной случайностью. Мы уже говорили о спектакляхъ въ Суджанской гимназіи и тогда же отмѣтили оживленіе и восторгъ, которыми встрѣтили эту затѣю ученики заведенія. Еще большее увлеченіе проявилъ другой современникъ, А. Т. Болотовъ, устроившій любительскій театръ въ Богородицкѣ, Тульской губерніи. Возьмемъ на выдержку нѣсколько мѣстъ изъ его любопытныхъ «Записокъ» [3]). Авторъ разсказываетъ, что вступленіе въ новый годъ его жизни (дѣло происходило въ 1779 г.) «ознаменовалось особеннымъ предпріятіемъ и такимъ дѣломъ, котораго у него до того никогда на умѣ не было, а именно нечаяннымъ восхо-

---

[1]) Тамъ же, стр. 67—73.

[2]) Записки кн. Е. Р. Дашковой, переводъ съ англійскаго. London. 1859 г. Предисловіе, стр. VI—VII.

[3]) Жизнь и приключенія Андрея Болотова, описанныя самимъ имъ для своихъ потомковъ. Спб. 1872. Т. III. Столб. 867—872.

тѣніемъ смастерить у себя небольшой домашній театръ, на которомъ бы всѣ наши дѣти могли представить кое-какія театральныя пьесы». Сказано-сдѣлано. Дѣти до того были уже достаточно знакомы съ театромъ, декламируя другъ передъ другомъ стихи изъ трагедій и другихъ драматическихъ произведеній, а здѣсь обнаружили настоящій восторгъ передъ затѣей. Самъ Болотовъ, режиссеръ и главный распорядитель спектакля, нашелъ въ нихъ самыхъ энергичныхъ помощниковъ. Стали прежде всего искать пьесу. «И какъ у дѣтей нашего городничаго на ту пору случилась и маленькая театральная пьеса, подъ названіемъ «Безбожникъ», то и положили мы на первый случай употребить къ тому ее; и какъ для представленія оной не требовалось и людей многихъ, то тотчасъ и расположили мы, кого именно употребить подъ какія роли». Самъ авторъ въ первый разъ принималъ участіе въ спектакляхъ, или «упражненіяхъ», какъ онъ ихъ называетъ. Едва онъ успѣлъ расписать роли, какъ послѣднія были уже вытвержены. Оставалось дѣло за сценой. Сцену сдѣлали въ одной просторной комнатѣ, гдѣ, съ помощью «маляровъ, столяровъ и всякихъ художниковъ», соорудили «порядочный театрецъ, съ кулисами, занавѣсомъ, скамьями для зрителей и прочими принадлежностями». Авторъ, по собственнымъ его признаніямъ, трудился надъ этимъ «ревностно и съ прилежностью», «причемъ надобно сказать, что при семъ дѣлѣ весьма много помогалъ (ему) французъ учитель, который, будучи любопытнымъ человѣкомъ и самъ превеликимъ къ такимъ затѣямъ охотникомъ, не только предпріятіе одобрилъ, но и самъ бралъ дѣятельное въ трудахъ соучастіе, и не только охотно принялъ на себя трудъ быть при представленіи музыкантомъ, но, поступивъ далѣе, вздумалъ изъ самыхъ маленькихъ дѣтей составить нѣкоторый родъ балета и научить ихъ оный пропрыгать. А не успѣли мы сего вздумать, какъ и пошло у насъ рѣзанье и кромсанье, и шитье на всѣхъ ихъ прекраснаго пастушечьяго платьица и ученіе ихъ сему особаго рода танцованію; а большіе, между тѣмъ, черезъ часто повторяемыя репетиціи дѣлались часъ отъ часу къ декламаціямъ и представленію способнѣйшими». 24-го числа ноября (1779 г.) въ первый разъ шло представленіе пьесы и «столь хорошо, что пріобрѣла она отъ всѣхъ совершенную похвалу и общее одобреніе». Конечно, на первомъ опытѣ не остановились. Захотѣлось еще играть, но когда приступили къ выбору пьесъ, то оказалось, что пьесъ удобныхъ для исполненія нѣтъ больше въ Богородицкѣ. Однако, что значитъ препятствія, если есть желанія! Болотовъ, чтобы выручить своихъ юныхъ друзей, рѣшилъ самъ сочинить пьесу, «расположенную»,—говоритъ онъ,—

«такимъ образомъ, чтобы всѣ дѣйствующія въ ней лица дѣйствительно сообразно были и съ самыми лѣтами, возрастомъ и свойствами тѣхъ дѣтей, которыя долженствовали представлять въ ней разныя роли»... Сперва сочиненіе не ладилось. Но потомъ,—разсказываетъ авторъ,—«не успѣлъ я приступить къ сему дѣлу, какъ, противъ всякаго чаянія, полилась матерія изъ пера моего, какъ рѣка, и первый опытъ сей, противъ самого ожиданія, удался такъ хорошъ, что дня черезъ два и поспѣла у меня цѣлая комедія въ трехъ дѣйствіяхъ, и столь смѣшная, и заключающая въ себѣ столь много моральнаго, сатирическаго и комическаго, что я, какъ сочинитель, былъ ею очень доволенъ». Затѣмъ «Честохвалъ» (такъ звали комедію) былъ разыгранъ и прошелъ съ большимъ успѣхомъ. Между тѣмъ, слава Болотовскаго театра росла съ каждымъ днемъ и, быстро распространяясь по окрестностямъ, привлекала все больше и, больше публики въ зрительный залъ... Очень интересна была постановка «Необитаемаго острова». Пріуроченная къ открытію годовой ярмарки, эта комедія отличалась еще тѣмъ, что здѣсь впервые были примѣнены къ дѣлу «двойныя кулисы». «Однѣ (кулисы)»,—разсказываетъ далѣе Болотовъ,—«должны были представлять порядочно убранную комнату, а другія густой лѣсъ и каменную съ боку скалу, а въ задней сторонѣ открытое море, съ каменными и другъ за другомъ видимыми мысами острова. Для лучшаго изображенія лѣса, а особливо въ прошпективическомъ видѣ моря на большомъ заднемъ занавѣсѣ, не пожалѣлъ я собственныхъ своихъ трудовъ и малевалъ оные самъ, при вспоможеніи бывшаго въ командѣ у меня живописца и дѣтей самыхъ»... «Въ особливости же всѣмъ нравилась особливая выдумка моя, относящаяся до корабля, долженствующаго приплыть съ моря къ берегу и выпустить изъ себя матросовъ, кои составляли главную и лучшую роль въ сей комедіи. Чтобы дать кораблю сему видъ колико можно натуральнѣйшій, то нарисовалъ я и вырѣзалъ изъ толстой политуры два вида плывущаго на парусахъ корабля, одинъ другого больше; и дабы казались они дѣйствительно вдали по морю плывущими и часъ отъ часу подъѣзжающими къ острову ближе, смастерилъ я такъ, что ихъ можно было на шнуркахъ съ мѣста на мѣсто по изображенному на картинѣ морю передвигать, и сперва показать вдали маленькій, и вскорѣ потомъ, скрывъ оный, будто бы заплывшій за лѣсъ, выпустить другой, въ увеличенномъ уже видѣ и будто бы ближе уже приплывшій, и давъ и сему проплавировать мимо всей сцены, и скрывъ его опять, будто бы за лѣсъ, выдвинуть уже носъ и бортъ большого корабля съ матросами, сходящими съ него

на берегъ. И все это сдѣлано было такъ натурально, что лучше требовать было не можно»... Съ такимъ же тщаніемъ обставлены были затѣмъ: комедіи—«Подражатель», «Несчастныя сироты», «Отгадай, не скажу», «Приданое обманомъ», фарсъ—«Рогоносецъ по воображенію» и т. д. [1]). Самъ театръ существовалъ вплоть до 1781 года включительно. Мы не имѣемъ основаній думать, что увлеченіе Болотова и его кружка не раздѣлялось всѣми вообще «любителями» данной эпохи. Между Болотовымъ и графомъ Кобенцелемъ нѣтъ въ этомъ отношеніи другой разницы, какъ общественное положеніе обоихъ лицъ. Этому увлеченію русская драматургія обязана, между прочимъ, тѣмъ, что съ начала 80-хъ годовъ прошлаго столѣтія возникаютъ театры въ провинціи. Вездѣ ихъ основателемъ является мѣстный интеллигентъ-любитель, пробуждающій городъ, образующій центръ, вокругъ котораго группируются дворяне, чиновничество, мѣстный гарнизонъ и проч. Въ Харьковѣ такимъ сказочнымъ рыцаремъ, будящимъ сонное царство, былъ намѣстникъ,—по нашему, губернаторъ,—бригадиръ Ѳед. Ив. Каменскій, съ 1789 года основавшій постоянный театръ, который до него заключался въ частномъ кружкѣ чиновниковъ любителей. Временную залу, съ хорами, въ два яруса, построенную по случаю проѣзда черезъ Харьковъ Императрицы, отводятъ подъ театръ. Двѣ декораціи (комнату и лѣсъ) пишетъ и ставитъ губернскій механикъ Лука Семеновичъ Захаржевскій; онъ же умудряется такъ устроить, что занавѣсъ поднимается и даже свободно опускается надъ плошками, изображающими изъ себя рампу; надъ послѣдней вѣшаютъ доску, которая, въ случаѣ надобности, дѣлаетъ на сценѣ ночь. Театральныя представленія, труппа для которыхъ, по желанію губернатора, была составлена изъ служащихъ въ канцеляріи и въ чертежной и изъ молодыхъ людей, не окончившихъ еще курса наукъ въ мѣстныхъ училищахъ, съ оркестромъ этого училища, названнаго «классическимъ», потому что само училище называлось въ то время «классами», открываются комедіей Княжнина «Безъ обѣда домой поѣду». По этому поводу авторъ очерка «Основаніе театра въ Харьковѣ, въ 1780 году» [2]), разсказываетъ уморительную сцену съ прибывшимъ въ Харьковъ «настоящимъ актеромъ» Москвичевымъ, принятымъ въ обществѣ съ радостью и потомъ оказавшимся служащимъ въ Орловской Губернской ротѣ сержантомъ. Выступивъ на сценѣ въ особо для него поставленной оперѣ «Князь трубочистъ и

[1]) Жизнь и приключенія А. Болотова, т. III, стр. 902—910.

[2]) *Ѳ. А. Каменный.* Основаніе театра въ Харьковѣ, въ 1780 году «Русская Старина», 1882, т. XXXV, № 8, стр. 434—438.

трубочистъ князь», этотъ Москвичевъ увидѣлъ въ первомъ ряду кресель пріѣхавшаго въ Харьковъ своего начальника, правителя Орловскаго намѣстничества и... остолбенѣлъ. Но начальникъ, сжалившись надъ нимъ, и «чтобы не лишить публику удовольствія», закричалъ ему: «Не робѣй, Дмитрій! Не робѣй! Продолжай! Не бойся ничего!»... И Дмитрій, оправившись, ко всеобщему удовольствію, сыгралъ свою роль превосходно. Въ тотъ же вечеръ оба правителя намѣстничествъ покончили на бумагѣ, что сержантъ Дмитрій Москвичевъ переведенъ на службу изъ Орловской Губернской роты въ Харьковскую. Затѣмъ, спектакли продолжались непрерывно. Въ короткое время были поставлены: «Мельникъ» Аблесимова, «Вздорщица» Сумарокова, «Добрые солдаты», «Сбитеньщикъ», «Два охотника» и проч., и проч. Особенно выдался своей обстановкой Аблесимовскій «Мельникъ». Захаржевскій, какъ и вездѣ, блеснулъ здѣсь своими затѣями; онъ «устроилъ мельницу съ вертящимся колесомъ, лошадь съ движущимися ногами, — вообще было что посмотрѣть», замѣчаетъ очевидецъ. Но, когда во время представленія изъ-за зеленой горы выдвинутъ былъ большой красный шаръ и дѣйствующіе сказали: «что это мѣсяцъ взошелъ»,—рукоплесканія шумно потрясли воздухъ.

Въ Воронежѣ театръ основываетъ (въ 1787 г.) Чертковъ, начальникъ губерніи, пускавшій туда, по словамъ составителя исторіи Воронежскаго театра, всѣхъ зрителей безплатно: «лучшая публика приглашаема была на каждое представленіе по билетамъ, а парадизъ наполнялся чиновниками разныхъ присутственныхъ мѣстъ, съ цѣлью познакомить ихъ съ понятіями о драматическомъ искусствѣ» [1]). Играли здѣсь дѣти намѣстника, а съ ними лица высшаго воронежскаго общества, причемъ спектаклями руководилъ мѣстный вице-губернаторъ, князь Ухтомскій, исполнявшій главныя амплуа въ драмахъ и трагедіяхъ [2]). Приблизительно также основываются театры въ городахъ: Тамбовѣ [3]), Нижнемъ-Новгородѣ [4]), Твери; въ послѣднемъ — питомцами Тверского Дворянскаго училища, въ честь проѣзжавшихъ въ то время (1787 г.) Великихъ Князей Александра и Константина Павловичей [5]).

Какъ бы по мановенію волшебнаго жезла, можетъ быть, снабженные

---

[1]) Черты изъ исторіи Воронежскаго театра («Воронежскій Листокъ», 1867, № 58).

[2]) Тамъ же.

[3]) Въ губернаторство Г. Р. Державина, въ 1786 г. (см. его Записки. М. 1860. Стр. 268).

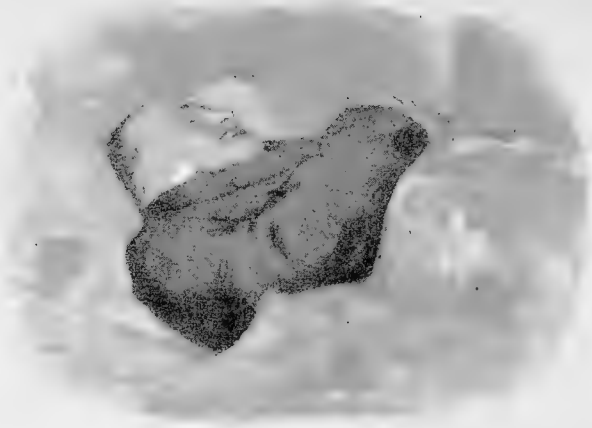
[4]) По иниціативѣ мѣстнаго помѣщика, полковника князя Н. Гр. Шаховского, въ 1798 г. (см. Нижегородскій театръ (1798—1867). «Нижегородскія Губернскія Вѣдомости», 1867, № 12).

[5]) Драматическій Словарь. Спб. 1881 (нов. изд.). Стр. 156—157.

на этотъ счетъ подробными инструкціями самой Екатерины, открываютъ представители различныхъ губерній филіальныя отдѣленія того учрежденія, которому диктуетъ свои законы Всероссійская Монархиня. Если, съ одной стороны, эти театры рисуютъ намъ всю слабость современной организаціи, произволъ помѣщиковъ, развинченность нравовъ, то, съ другой стороны, самый предметъ, увлекающій общество второй половины XVIII вѣка, есть уже лучъ свѣта въ темномъ царствѣ, гдѣ скоро засвѣтятся благодѣтельныя реформы Александра I. По этому едва ли представляется надобность объяснять, какъ велико значеніе «любителя» въ данную эпоху. Въ настоящее время, когда «любителей» очень много и когда они, не ища болѣе жизненныхъ условій своего существованія, переживаютъ періодъ совершеннѣйшаго паденія, очень трудно убѣдить кого бы то ни было, что было время, когда все незамысловатое содержаніе отечественнаго театра исчерпывалось почти однимъ «любителемъ», что оно имъ жило, процвѣтало, ему обязано своимъ развитіемъ. А, между тѣмъ, Екатерининское царствованіе есть именно апогей такого «любительства». Мало того, что «любитель»—persona grata во дворцѣ, гдѣ по прежнему, хотя съ большею интенсивностью, покровительствуютъ ему Государи, но онъ входитъ составнымъ элементомъ въ современное воспитаніе, образуетъ часть педагогической системы данной эпохи. Этимъ, однако, не исчерпывается все значеніе «любителя» Екатерининскаго времени. Какъ могучее, полное жизненныхъ соковъ растеніе бросаетъ во всѣ стороны молодые побѣги, и эти побѣги, въ свою очередь, производятъ новыя растенія, такъ, сравнительно, болѣе умудренные опытомъ столичные любительскіе театры производятъ подобныхъ себѣ въ новыхъ провинціальныхъ побѣгахъ и проявляютъ свою жизнеспособность въ цѣлой сѣти маленькихъ любительскихъ сценъ. Повторяя фразу: «*вездѣ играютъ*», мы прибавимъ отъ себя: «вездѣ играютъ,—значитъ: *вездѣ читаютъ, учатся*». Въ какой бы формѣ не приходило просвѣщеніе, оно всетаки—просвѣщеніе, и однимъ уже этимъ «любитель» Екатерининскаго царствованія заслуживаетъ полнаго вниманія исторіи.

Бар. Н. Дризенъ.

Май 1896 г.



М. С. Щепкинъ на смертномъ одрѣ († 11-го августа 1864 года).
Съ рѣдкой фотографіи, принадлежащей А. А. Ярцеву.

Записки М. С. Щепкина.

(Еще новая глава).

I.

Среди мемуаровъ и воспоминаній, написанныхъ дѣятелями русскаго театра «Записки» М. С. Щепкина являются одними изъ самыхъ интересныхъ. Автобіографическое значеніе ихъ весьма важно, изложеніе живое и занимательное. И приходится глубоко сожалѣть о томъ, что знаменитый артистъ такъ мало записалъ воспоминаній изъ своей долгой жизни, богатой и житейскимъ и сценическимъ опытомъ. Рука Пушкина, которою написаны первыя строки «Записокъ» Щепкина, на этотъ разъ не оказалась легкою. Написавъ первые отрывки, — о дѣтствѣ и воспитаніи, — Щепкинъ, по свидѣтельству А. Н. Аѳанасьева, «скоро усталъ, «Записки» не подвигались впередъ, и лишь въ послѣдніе годы, уступая настойчивымъ просьбамъ своихъ друзей, занимавшихся изданіемъ журналовъ и сборниковъ, онъ написалъ для нихъ отрывки» [1]).

Всѣ эти отрывки были собраны и напечатаны уже послѣ смерти Михаила Семеновича его сыномъ, Н. М. Щепкинымъ [2]). Въ это изданіе вошли девять

[1]) М. С. Щепкинъ и его «Записки» («Библіотека для Чтенія», 1862, № 2, стр. 2).

[2]) «Записки и письма М. С. Щепкина, съ его портретомъ, факсимиле и статьею о его сценическомъ талантѣ, писанною С. Т. Аксаковымъ». Москва. Изданіе Н. М. Щепкина. 1864.

главъ «Записокъ» и письма къ Сосницкому, Гоголю, Шумскому, Шубертъ (А. И.), Н. М. Щепкину и князю Барятинскому. Болѣе тридцати лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, но пополненія этого изданія не было. А, между тѣмъ, этого слѣдовало ожидать со стороны тѣхъ изъ его наслѣдниковъ, къ которымъ перешли всѣ бумаги и письма нашего великаго артиста. Имя Щепкина навсегда принадлежитъ исторіи русскаго театра, жизнь его и дѣятельность должны быть описаны какъ можно подробнѣе, освѣщены какъ можно яснѣе. Обязанность привести въ порядокъ и разработать всѣ бумаги и переписку Щепкина лежала на тѣхъ, въ чьихъ рукахъ находился этотъ матеріалъ,—безъ сомнѣнія, обильный. Припомнимъ, что Щепкинъ вращался въ избранномъ кругу литераторовъ, ученыхъ и артистовъ, со многими изъ которыхъ переписывался. Изъ тѣхъ писемъ Щепкина, которыя увидали свѣтъ, можно заключить, что онъ былъ не лѣнивъ писать письма, затрогивая въ нихъ и вопросы любимаго искусства и не пропуская безъ отвѣта и вниманія разныя обыденныя мелочи. Но этихъ увидавшихъ свѣтъ писемъ Щепкина не много [3]): письма къ Сосницкому, Гоголю, Шевченко, Анненкову [4]); остальныя же въ печати не появлялись. А извѣстно, что даже въ письмахъ къ дальнимъ своимъ родственникамъ,—не говоря уже о близкихъ ему людяхъ,—Щепкинъ въ мелкихъ чертахъ, въ пустякахъ обрисовывается ярко. Таково, напримѣръ, его письмо къ захолустнымъ родственникамъ, напечатанное въ «Ежегодникѣ Императорскихъ театровъ» [5]); таковы письма его къ одному изъ сыновей, которыя я читалъ въ подлинникѣ. Утвердительно можно сказать, что если бы въ свое время наслѣдники имени Щепкина позаботились собрать всю его переписку, всѣ письма его и къ нему, всѣ его бумаги, отрывки изъ его записокъ и воспоминаній и все, что могло бы служить для его характеристики, то личность этого примѣрнаго,—скажу болѣе,—идеальнаго дѣятеля русской сцены являлась бы потомству уже въ опредѣленныхъ очертаніяхъ.

Но этого сдѣлано не было. Какая судьба постигла бумаги и письма Щепкина,—въ точности неизвѣстно. Во всякомъ случаѣ, не могъ весь оставшійся матеріалъ не растеряться, т. е. частью уничтожиться, частью попасть въ

---

[3]) Подробно объ этомъ см. библіографическую брошюру автора этой статьи: «М. С. Щепкинъ въ русской литературѣ (Щепкиніана)». М. 1888.

[4]) Щепкинъ о Рашели. Статья академика Л. Н. Майкова. Съ приложеніемъ писемъ М. С. Щепкина къ П. В. Анненкову («Ежегодникъ Императорскихъ театровъ», сезонъ 1894—1895 гг., прилож. кн. 2-я, стр. 1—12).

[5]) Книга 1-я приложеній, сезонъ 1894—1895 гг., моя статья: «Первый памятникъ русскому актеру».

невѣжественныя руки и тоже пропасть безслѣдно. Правда, это тяжелое обвиненіе—такая небрежность къ памяти знаменитаго человѣка, но какъ же отнестись къ этому иначе, какъ не съ негодованіемъ.

II.

Несомнѣнно, въ бумагахъ, оставшихся послѣ смерти Щепкина, было не мало интереснаго. Доказательствомъ этому служатъ тѣ два отрывка изъ его «Записокъ», которые мнѣ удалось разыскать въ подлинникѣ. Одинъ изъ этихъ отрывковъ былъ уже мною напечатанъ, другой предлагается вниманію читателей «Ежегодника». Оба эти отрывка писаны каждый на отдѣльномъ листѣ желтоватой писчей бумаги (Троицкой фабрики Говарда, № 6); съ лѣвой стороны — небольшія поля; весь же листъ исписанъ кругомъ, исписанъ характернымъ почеркомъ самого Щепкина, разгонистымъ и разсыпчатымъ, мелкими крючками. Листы обоихъ отрывковъ отлично сохранились [6]).

Въ напечатанномъ уже отрывкѣ разсказывается крайне знаменательный случай изъ артистической жизни Щепкина и вмѣстѣ съ тѣмъ обрисовывается личность извѣстнаго въ свое время водевилиста, А. И. Писарева. Самый же любопытный эпизодъ этого отрывка «Записокъ» Щепкина заключается въ описаніи пріема, который сдѣлалъ артистамъ Московскаго театра московскій генералъ-губернаторъ 20-хъ годовъ, князь Дмитрій Владиміровичъ Голицынъ. Артисты Щепкинъ, Сабуровъ, Рязанцевъ и Кубишта попали къ князю Голицыну на праздникъ дня его рожденія, въ село Рождествено, гдѣ они вмѣстѣ съ любителями—Араповымъ, Верстовскимъ, Загоскинымъ, Писаревымъ и другими, разыграли шутку-импровизацію—«Репетиція на станціи или Доброму служить сердце лежитъ». Радушіе и привѣтливость, съ которою князь отнесся къ артистамъ передъ всѣмъ собравшимся высшимъ обществомъ, были такъ необыкновенны и такъ поразили Щепкина, что онъ въ своихъ «Запискахъ», благодарно вспоминая объ этомъ событіи, говоритъ о себѣ и о своихъ товарищахъ: «Въ первый разъ въ жизни были приняты не какъ актеры, а тоже какъ люди» [7]).

---

[6]) Рукопись обоихъ этихъ отрывковъ перешла отъ сына покойнаго артиста, А. М. Щепкина, къ сыну послѣдняго, М. А. Щепкину, а въ настоящее время принадлежитъ автору этой статьи.

[7]) Отрывокъ этотъ, съ поясненіями къ нему, напечатанъ въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ», 1896, №№ 323, 342 и 345, и вышелъ отдѣльной брошюрой, подъ заглавіемъ: «Записки М. С. Щепкина (новая глава)». М. 1897.

Другой отрывокъ, воспроизводимый ниже, касается исключительно личной жизни М. С. Щепкина, и именно того ея момента, когда крѣпостныя узы, тяготѣвшія надъ Щепкинымъ и всей его семьей, должны были разорваться, но не разорвались, а лишь надорвались, и Щепкину снова можно было лишь мечтать о свободѣ.

Случилось это такъ. Свое скитальчество съ труппами актеровъ по провинціи Щепкинъ началъ съ Харькова, гдѣ онъ игралъ у извѣстнаго антрепренера Штейна, къ которому поступилъ послѣ прекращенія спектаклей въ Курскѣ, въ 1816 году. Когда же малороссійскій генералъ-губернаторъ, князь Н. Г. Рѣпнинъ, устроилъ, подъ дирекціею И. П. Котляревскаго, театръ въ Полтавѣ, то труппа Штейна перекочевала туда. Тутъ-то, по почину князя Рѣпнина, и начата была подписка на спектакль въ пользу Щепкина, для освобожденія его изъ крѣпостной зависимости, или, какъ было сказано на подписномъ листѣ, «въ награду таланта актера Щепкина для освобожденія его участи». Началась подписка 26-го іюля 1818 года, въ Ромнахъ, гдѣ, между прочимъ, князь С. Г. Волконскій, надѣвъ свой генеральскій мундиръ и ордена, обошелъ съ подписнымъ листомъ лавки купцовъ, съѣхавшихся на ярмарку. Затѣмъ, подписка продолжалась въ Полтавѣ. Однако, полной суммы для выкупа собрать не удалось, и недостающія деньги за Щепкина уплатилъ опекѣ Волкенштейна князь Рѣпнинъ изъ своихъ средствъ. Потому-то Щепкинъ и не получилъ свободы, а остался, со своей семьей, крѣпостнымъ Рѣпнина. Отпускную же Щепкинъ получилъ почти черезъ три года послѣ этого, 18-го ноября 1821 года, но опять-таки только для себя, жены и двухъ старшихъ дочерей; остальная же часть семьи выкуплена была нѣкоторое время спустя.

Вотъ къ этому-то періоду тревожныхъ для Щепкина дней ожиданія выкупа и не вполнѣ сбывшихся надеждъ и относится печатаемый отрывокъ.

III.

Но прежде, чѣмъ привести дословно этотъ отрывокъ изъ «Записокъ» М. С. Щепкина, слѣдуетъ сдѣлать нѣсколько замѣчаній по поводу его содержанія. Эти новые матеріалы, отчасти дополняющіе извѣстныя уже данныя о выкупѣ знаменитаго артиста изъ крѣпостной зависимости, знакомятъ насъ, между прочимъ, съ новымъ лицомъ, директоромъ Курской гимназіи Кологривовымъ, который, оказывается, хлопоталъ въ Курскѣ по этому дѣлу. Сумма выкупа, по словамъ Щепкина, равнялась—8.000 рублямъ + 500 рублей на

совершеніе акта,—стало быть, всего=8.500 рублямъ, а не 10.000 рублямъ, какъ это принималось до сихъ поръ. Князь Рѣпнинъ, кромѣ подписанныхъ имъ денегъ, добавилъ еще своихъ три тысячи рублей, которые Щепкинъ при окончательномъ выкупѣ, какъ извѣстно, ему выплатилъ.

Не скоро сдѣлалось это дѣло и не легко оно далось М. С. Щепкину. Подписка поручена была чиновнику княжеской канцеляріи, и, по выраженію Щепкина, все это «было не слишкомъ аккуратно дѣлано». Въ чемъ же заключалась эта «неаккуратность»? Насколько можно заключать изъ дальнѣйшаго, неаккуратность заключалась въ томъ, что собранныхъ денегъ оказалось на лицо только 5.500 рублей; между тѣмъ, извѣстно, что подписано было 7.212 рублей [8]). Весьма возможно, что чиновникъ, собиравшій деньги по подписному листу, не проявлялъ особенной энергіи и внимательности къ порученному ему дѣлу и не дособралъ почти двухъ тысячъ рублей, а это для Щепкина значило два лишнихъ года крѣпостной зависимости.

Понятно, что и вообще вся процедура подписки «для основанія участи» артиста, имѣвшаго тридцать лѣтъ отъ роду, должна была быть для него тяжела и унизительна. Но каково же было удивленіе Щепкина, когда, и претерпѣвъ все это, онъ узналъ, что князю прислана не отпускная, а купчая крѣпость; изъ однихъ рукъ онъ перешелъ въ руки другого барина. Пришлось покориться участи. Въ матеріальномъ отношеніи новое положеніе создавало и новыя хлопоты, и новые расходы. Надо было перевозить изъ Курской губерніи въ Полтаву отца, которому приходилось разстроивать все свое многими годами нажитое хозяйство. Кромѣ того, отецъ лишался того пособія, которое онъ натурой получалъ, въ качествѣ дворовaго, отъ прежняго своего барина. Семья М. С. Щепкина должна была значительно прибавиться и составить «несчастное число 13», какъ говоритъ онъ въ «Запискахъ». Двѣ тысячи жалованья, которыя онъ тогда получалъ, не хватали, по разсчетамъ, на содержаніе большой семьи.

Помочь бѣдѣ, тѣмъ не менѣе, было не чѣмъ, и до времени надо было еще потерпѣть. Для человѣка, менѣе твердаго въ достиженіи цѣлей любимаго дѣла, такое положеніе создало бы поводъ къ унынію, а тамъ—опустились бы руки, ослабѣла воля и человѣкъ могъ бы пропасть. Но для Щепкина оно являлось побудительной причиной къ труду, къ работѣ надъ

[8]). О выкупѣ Щепкина см. статьи: *Д. А. Мейна* («Театральныя Афиши и Антрактъ», 1864, №№ 156 и 166; это же перепечатано въ «Русской Сценѣ», 1864, № 9, стр. 82—83) и М. А. Имберха («Русская Старина», 1875, т. XIII, № 5, стр. 152—154).

своимъ дарованіемъ, къ еще болѣе сознательному занятію искусствомъ. «И еще добросовѣстнѣе»,—говоритъ онъ,—«сталъ (я) заниматься моимъ дѣломъ и болѣе подумывать о томъ, что играешь», несмотря на то, что «пошла наша жизнь тянуться самымъ недостаточнымъ образомъ».

Вотъ какъ обо всемъ этомъ разсказываетъ М. С. Щепкинъ.

IV.

«...Возвратясь въ Полтаву, подписка продолжалась [9]). С. М. Кочубей подписалъ 500 р. [10]); полковникъ Тепляковъ игралъ въ карты на мое счастье и половину выигрыша подписалъ — 1.100 р. Вся эта подписка поручена была кому-то изъ канцеляріи князя [11]); и какъ это было не слишкомъ аккуратно дѣлано, то къ тому времени, какъ онъ извѣстился о возможности окончить дѣло, то собранныхъ денегъ оказалось на лицо 5.500 р., остальныя недостающія деньги князь положилъ свои. И Новиковъ призвалъ меня къ себѣ на домъ и говоритъ, что князь поручилъ ему меня спросить, что нѣтъ ли у меня въ Курскѣ такого знакомаго человѣка, которому бы князь могъ дать довѣренность и переслать деньги для разсчета съ опекуномъ, а равно и составить формальный актъ [12]). Я говорю, что въ Курскѣ есть человѣкъ, который меня всегда ласкалъ и давно знаетъ, это директоръ гимназіи И. С. Кологривовъ,—онъ же былъ и директоромъ театра,—и я увѣренъ, что онъ, по добротѣ своей, не откажется похлопотать для моего счастья [13]).

— Такъ ты,—говоритъ,—напиши къ нему и попроси его, чтобъ онъ для князя, а вмѣстѣ съ тѣмъ и для тебя, принялъ на себя эти хлопоты, и что ежели онъ согласенъ, то извѣстилъ бы тебя о своей готовно(сти) быть тебѣ полезнымъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ онъ доставитъ и князю большое удовольствіе.

Разумѣется, я написалъ къ Кологривову и чрезъ полъ недѣли получилъ отвѣтъ, которымъ онъ извѣщаетъ, что душевно радъ быть мнѣ полезнымъ и

---

[9]) Листъ отрывка, повидимому, составляетъ продолженіе и начинается съ маленькой буквы. Рѣчь идетъ о возвращеміи въ Полтаву изъ Ромень, съ Ильинской ярмарки.

[10]) Рубли Щепкинъ изображаетъ особаго рода знакомъ, который въ старину ставили надъ цифрами.

[11]) Это былъ А. М. Имберхъ, см. выше, примѣчаніе 8-е.

[12]) Имѣніе графа Волкенштейна, о которомъ Щепкинъ разсказываетъ въ своихъ запискахъ, перешло тогда, (послѣ смерти графа), къ его малолѣтнимъ наслѣдникамъ.

[13]) О немъ Щепкинъ упоминаетъ въ своихъ «Запискахъ». По окончаніи курса училища, Щепкинъ везъ отъ директора къ графу «благодарственное письмо за свои подвиги» («Записки», стр. 102).

что онъ князю будетъ очень благодаренъ, что онъ поручитъ (ему) это благородное (дѣло) и спасибо,—(пишетъ),—тебѣ, что отнесся ко мнѣ и не (къ) кому другому,—это значитъ, что ты помнишь, какъ я тебя всегда (любилъ), даже еще въ народномъ училищѣ, когда ты учился.

Письмо къ Новикову я отнесъ, и князь деньги 8.500 р. — 500 р. на совершеніе акта [14])—и довѣренность на совершеніе акта при своемъ письмѣ послалъ къ Кологривову. Въ исходѣ 1818 (года), кажется, въ декабрѣ, Котляревскій [15]) извѣстилъ меня, что все кончено, и купчая крѣпость прислана князю. Эта вѣсть такъ меня озадачила, что я не скоро собрался съ духомъ спросить, какая крѣпость, — вѣдь меня князь выкупалъ, а не покупалъ? Наконецъ, рѣшился спросить и въ отвѣтъ услышалъ вотъ что.

— Это,—говоритъ,—сдѣлано по необходимости [16]). Опекунъ спрашивалъ разрѣшенія для продажи, слѣдовательно, и актъ долженъ состояться въ такой же формѣ; къ тому же князь своихъ прибавилъ 3.000 р., которые ты обязанъ, разумѣется, заслужить.

— Что же,—говорю я,—отца съ семействомъ надо перевезти въ Полтаву, то попросите князя, чтобъ онъ написалъ къ опекуну, чтобъ онъ хотя ссудилъ подводами для перевозки моего семейства, а то въ настоящемъ моемъ положеніи я не имѣю средствъ, а и жить на два семейства тяжело, ибо, по совершеніи купчей, отецъ мой, вѣроятно, лишится тѣхъ пособій, которыя получалъ отъ имѣнія, какъ и вообще всѣ дворовые люди [17]).

— Объ этомъ я,—говоритъ,—скажу князю.

— Да попросите, пожалуйста, чтобы до весны не лишали его, потому что тотчасъ нельзя ему отправиться. У него было хозяйство, скотъ, лошади, пчелы,—все это надо продать, хотя за безцѣнокъ.

— Хорошо, это все князь напишетъ.

И вотъ я, вмѣсто свободы, опять крѣпостной, съ тою только разницею, что прежде отецъ получалъ отъ управляющаго дѣлами, по назначенію бывшихъ господъ, хлѣбъ, крупу, дрова [18]), сѣно и жилъ въ своемъ домѣ, а теперь все это будетъ на моихъ рукахъ: отецъ, мать, братъ, четыре сестры,

---

[14]) Приписка на поляхъ листа.

[15]) Директоръ Полтавскаго театра, извѣстный авторъ «Наталки-Полтавки» и др.

[16]) Зачеркнуто: «для скорости».

[17]) Семенъ Григорьевичъ, отецъ Щепкина, былъ въ большой милости у графа Волкенштейна, служилъ камердинеромъ, а потомъ управлялъ имѣніями.

[18]) Зачеркнуто: «овесъ».

племянница, потомъ я съ женой и тремя дѣтьми, что составитъ несчастное число 13. Какой изъ этого будетъ выходъ,—одинъ Богъ разгадаетъ. Подумаю, что при двухъ тысячахъ жалованья, которое я получаю съ 13-ю душами семейства, я никогда не выплачу князю 3.000 р., которые я [19]) заплатилъ. Хотя въ Полтавѣ жить и не дорого, но все этихъ денегъ не достанетъ на содержаніе семейства: одна квартира съ дровами, потомъ работница, 500 р., потомъ, на 13-ть человѣкъ чайку, сахарцу, потомъ пища, обувь, одежа. Ну, думаю, у меня жена мастерица жить [20]), сестры будутъ помогать,—Богъ дастъ, какъ нибудь проживемъ, а въ будущемъ, что Богъ дастъ.

И еще добросовѣстнѣе сталъ заниматься моимъ дѣломъ и болѣе подумывать о томъ, что играешь...

Наконецъ, пришла весна, семейство отца перевезено въ Полтаву, не на подводахъ, а отецъ мой нанялъ извозчиковъ и, — какъ продалъ все хозяйство, по скорости хотя и очень дешево,—и у него были деньги, чѣмъ заплатить, и мы устроились по-маленьку хозяйствомъ. Брата, который взятъ былъ изъ уѣзднаго училища, въ скорости помѣстили въ гимназію, по ходатайству директора Котляревскаго, и пошла наша жизнь тянуться самымъ недостаточнымъ образомъ»....

Этими словами кончается отрывокъ записокъ М. С. Щепкина.

Алексѣй Ярцевъ.

---

[19]) Очевидно, слѣдуетъ читать: «онъ заплатилъ».

[20]) Елена Дмитріевна навсегда сохранила эту способность и замѣчательно умѣло вела хозяйство.

ТОММАЗО САЛЬВИНИ

(Tommaso Salvini).

Его искусство и критическія воззрѣнія.

Изъ моихъ воспоминаній.

Весной 1882 года, во время пріѣзда Томмазо Сальвини въ Петербургъ и въ Москву, я впервые познакомился съ его игрою. Впечатлѣніе этой игры было для меня такъ сильно, что оно не изгладилось до сихъ поръ ни одною чертою своею и едва ли изгладится когда-нибудь. Такъ какъ, по моему глубокому убѣжденію, представленія Томмазо Сальвини для русскаго артистическаго міра составляютъ эпоху, то я считаю прямо необходимымъ остановить на этихъ представленіяхъ большее вниманіе общества, чѣмъ останавливали до сихъ поръ различные импровизированные рецензенты, говорившіе о такомъ великомъ артистѣ такъ же бѣгло и бездоказательно, съ такимъ же обычнымъ легкомысліемъ, какъ и о самомъ обыкновенномъ представителѣ нашей сцены.

Не въ первый разъ уже беру я перо, чтобы писать объ исполненіи на сценѣ Шекспировскихъ ролей вообще, но въ первый разъ беру перо съ такимъ благоговѣніемъ, какое чувствую я къ предмету настоящей статьи.

Такъ какъ весьма многіе упрекали меня за непомѣрно-великія требованія отъ «Шекспировскаго актера» (см. мой этюдъ «О духѣ отца Гамлета въ Шекспировской трагедіи» и мой очеркъ «В. В. Чарскій, какъ артистъ и какъ антрепренеръ») и способность видѣть вездѣ только дурное, то я весьма радъ, что могу доказать противное. Я буду разбирать игру Томмазо Сальвини съ точки зрѣнія совершенно тѣхъ же принциповъ, какіе я ставилъ въ основу при разборѣ игры другихъ артистовъ, называвшихъ себя Шекспировскими—и, несмотря на это, я, какъ увидимъ ниже, докажу, что такія требованія вполнѣ основательны и нисколько не преувеличены; что Томмазо Сальвини умѣетъ 1) понимать Шекспира и 2) изображать понятое; что онъ признаетъ раздѣльность этихъ двухъ задачъ и тѣ средства, какими достигается ихъ выполненіе: въ своей брошюрѣ—«Замѣтки о Шекспировскихъ типахъ»—онъ говоритъ, что актеръ, усвоивъ себѣ сюжетъ драмы, долженъ вникнуть въ смыслъ каждой фразы и въ связь между поэтическими образами Шекспира, глубоко обдумать каждый характеръ, изучить обычаи, страсти и костюмы, соотвѣтствующіе каждой пьесѣ, — и только тогда актеръ можетъ вполнѣ понять извѣстный Шекспировскій характеръ. Правда, Томмазо Сальвини нерѣдко неправильно смотритъ на Шекспировскій типъ, но онъ большею частью основываетъ свое мнѣніе на извѣстныхъ данныхъ. Въ этомъ случаѣ заблужденіе всегда устранимо: невозможно устранить только то заблужденіе, которое ни на чемъ не основано. Кромѣ того, такъ какъ Томмазо Сальвини признаетъ, что актеръ никогда не долженъ прекращать своей работы, то, конечно, онъ можетъ устранить въ своей игрѣ и свои заблужденія.

Брошюра Т. Сальвини—«Замѣтки о Шекспировскихъ типахъ»—служитъ какъ бы предисловіемъ къ его игрѣ. Такъ какъ онъ во многихъ случаяхъ отступаетъ отъ Шекспира и традицій Шекспировскихъ актеровъ, то и хочетъ приготовить къ этому зрителей. Кромѣ этого, она важна еще, какъ resumé его воззрѣній на Шекспира и задачи актера. Собственно же литературнаго и критическаго значенія она не имѣетъ: будучи написана слишкомъ бѣгло и небрежно, она оканчивается извиненіемъ автора, что онъ наскучилъ читателямъ своими замѣтками, а съ этой точки зрѣнія относиться къ ней серьезно-критически немыслимо. Во всякомъ случаѣ, она есть результатъ его теоретической работы, какъ артиста; а такъ какъ теоретическая работа предшествуетъ игрѣ и рѣшительнымъ образомъ вліяетъ на ея характеръ, то знакомство съ этой работой можетъ оказаться весьма необходимымъ для самой игры. Вотъ почему я счелъ не лишнимъ разобрать брошюру Т. Сальвини.

I.

Критическія воззрѣнія Т. Сальвини.

Брошюра Т. Сальвини заключаетъ краткіе анализы трехъ Шекспировскихъ характеровъ: Гамлета, Макбета и Отелло. Я постараюсь кратко и послѣдовательно разобрать главныя положенія брошюры.

Т. Сальвини отрицаетъ необходимость знанія англійскаго языка для правильнаго и вѣрнаго изображенія Шекспировскихъ характеровъ. Ту степень вѣрности, которая необходима для этого, Т. Сальвини признаетъ и за переводами. Если же мы вспомнимъ, что, по его словамъ, актеръ только тогда можетъ понять Шекспировскій характеръ, когда *вникнетъ въ смыслъ каждой фразы и въ связь между образами поэта, глубоко обдумаетъ характеръ* и т. д., то, будучи безусловно согласны со всѣмъ послѣднимъ, должны будемъ признать, что для выполненія такихъ задачъ Шекспировскому актеру необходимо знаніе Шекспира въ подлинникѣ: смыслъ фразы можетъ быть измѣненъ въ переводѣ, связь между образами поэта можетъ не сохраниться, — значитъ, возможно ли по переводу обдумать и характеръ роли глубоко? Очевидно, нѣтъ, тѣмъ болѣе, что, не зная англійскаго языка, актеръ не можетъ судить и о томъ, вѣренъ ли и насколько именно вѣренъ переводъ. Въ одной изъ своихъ статей я довольно подробно указывалъ, почему переводы не могутъ замѣнить подлинника Шекспира. Здѣсь же ограничусь замѣчаніемъ, что даже лучшіе переводы Шекспира не даютъ намъ возможности такъ рельефно, вѣрно и глубоко понять Шекспировскіе характеры, какъ самый подлинникъ, въ которомъ каждая фраза—великая мысль, каждое слово—точно, осязательно и самымъ неразрывнымъ образомъ связано съ характеромъ произносящаго его лица. Чтобъ испытать все могущество, поэзію, глубину рѣчи Шекспира, совѣтую на удачу перевести первые попавшіеся три-четыре стиха изъ любой его пьесы: только тогда можно увидать, какая масса труда и находчивости нужна, чтобы передать эти стихи въ переводѣ совершенно точно. А безъ такихъ опытовъ всякія возраженія будутъ голословны.

Шекспиръ,—замѣчаетъ Т. Сальвини,—долженъ былъ, въ силу требованій своего вѣка, совершенно отказаться отъ Аристотелевскихъ правилъ о трехъ единствахъ: современный ему театръ былъ въ первобытномъ состояніи, и образованное общество его не посѣщало. — Но нельзя не замѣтить, что первобытное состояніе театра сказывалось только въ томъ, что не было декорацій и тѣхъ техническихъ совершенствъ постановки, какими обладаетъ

современный театръ. Все остальное, — начиная отъ игры и кончая костюмами, — было доведено до возможнаго въ то время совершенства. И образованное общество посѣщало театръ: министры и принцы того времени содержали труппы на свой счетъ, была и «королевская труппа», дававшая представленія во дворцѣ Елизаветы; на сценахъ были особыя мѣста для знати; сама Елизавета, а съ нею и весь избранный кругъ бывали въ театрѣ постоянно. Объясняя отступленіе Шекспира отъ Аристотелевскихъ правилъ требованіями вѣка, Томмазо Сальвини приписываетъ театральной залѣ Шекспировскаго времени крупное невѣжество. Но вѣкъ Шекспира и Бэкона всѣми историками согласно признается вѣкомъ сильнаго культурнаго развитія страны. Требованія вѣка *удержали Шекспира* отъ Аристотелевскихъ правилъ о трехъ единствахъ, но Шекспиръ никогда имъ и не подчинялся: англійскій театръ развился слишкомъ сильно и самобытно, чтобы къ нему могли привиться мертвыя формы отжившей цивилизаціи. Англійскій театръ при самомъ зародышѣ сталъ народнымъ и чуждымъ всякой подражательности. Противъ правилъ о трехъ единствахъ возсталъ бы тогдашній вѣкъ именно въ силу своего большого художественнаго развитія: такія правила показались бы ему слишкомъ мелочными, формальными, могущими только связать всякаго истиннаго поэта того времени, и Шекспиръ, какъ полное и чудное выраженіе англійскаго театра, менѣе всякаго другого могъ держаться ихъ. Но за то всѣ Аристотелевскія правила, нестѣсняющія фантазію и геній драматурга, вся философская часть этихъ правилъ цѣликомъ сохранена въ твореніяхъ Шекспира. Позволительно ли сомнѣваться въ артистическомъ развитіи и вкусѣ того общества, которому нравились произведенія Шекспира, которое понимало характеры Гамлета и Брута, передъ которымъ Шекспиръ давалъ устами Гамлета такіе великіе критическіе совѣты актерамъ, конечно, съ полной увѣренностью, что общество оцѣнитъ тѣ совѣты и встрѣтитъ ихъ сочувственно?

Благодаря неправильному взгляду на эпоху Шекспира, Т. Сальвини часто приходитъ къ самымъ страннымъ выводамъ. Онъ, напримѣръ, говоритъ, что, если бы Шекспиръ жилъ въ наше время, онъ измѣнилъ бы форму многихъ своихъ драмъ, что онъ многое бы пропустилъ или предоставилъ воображенію зрителей. Шекспиръ, какъ извѣстно, писалъ всѣ свои пьесы для сцены; онъ ихъ постоянно передѣлывалъ для бо́льшей сценичности; онъ писалъ для превосходной труппы, во главѣ которой стояли Бёрбеджъ и онъ самъ. Принимая все это, трудно допустить, что Шекспиръ не зналъ сцены и сценическихъ условій. И, дѣйствительно, при всѣхъ великихъ литературныхъ

достоинствахъ Шекспировскихъ пьесъ, онѣ прежде всего безусловно сценичны; это признаетъ всякій, смотрящій на дѣло безпристрастно. Въ произведеніяхъ Шекспира, безусловно ему принадлежащихъ, я не знаю ни одного момента, противорѣчащаго сценическимъ условіямъ. Правда, Шекспиръ не стѣснялся, напримѣръ, частою перемѣной декорацій, но при современномъ совершенствѣ декораціонной техники трудности такой перемѣны преоборимы болѣе, чѣмъ когда-нибудь. Доказательствомъ можетъ служить постановка въ Германіи Шекспировской комедіи — «Midsummer night's dream», въ которой придумали въ виду постояннаго измѣненія мѣста дѣйствія раздѣлить сцену на два яруса, какъ въ оперѣ «Аида». Понятно, что для другихъ пьесъ это можетъ оказаться неудобнымъ; но сообразно съ каждымъ дѣйствіемъ пьесы можно всегда изыскать, при извѣстной находчивости, самые разнообразные и наиудобнѣйшіе способы справляться съ трудностями постановки. Теперь, напримѣръ, уже придуманы вертящіяся и опускныя сцены. И, во всякомъ случаѣ, декоративныя трудности не могутъ быть названы несценичностью. Поэтому, допуская, что Шекспиръ могъ бы жить въ наше время, когда мертвится всякое поэтическое дарованіе, когда всякому уму, таланту, генію закрывается свободный путь, когда чувство и мысль душится развратомъ самого общества — допуская эту метафизическую гипотезу, я глубоко убѣжденъ, что Шекспиръ, оставаясь Шекспиромъ, не измѣнилъ бы въ своихъ пьесахъ ни формы, ни содержанія: только такая форма могла дать ему возможность влить въ нее такое безгранично-великое содержаніе, только такое широкое содержаніе могло быть выражено въ такой широкой формѣ,—въ твореніяхъ истиннаго художника форма и содержаніе связаны неразрывно.

Говоря о необходимости выпустить изъ трагедіи «Гамлетъ» сцену съ призракомъ, Т. Сальвини замѣчаетъ, что, если актеры въ состояніи вѣрно изобразить *въ разсказѣ* удивленіе и испугъ, испытанные ими при видѣ призрака, то эффектнѣе предоставить зрителямъ только самимъ нарисовать себѣ картину появленія призрака. Но даже на самомъ Гамлетѣ, весьма впечатлительномъ, мы видимъ противное: когда друзья только разсказываютъ ему о духѣ, онъ волнуется и тревожится несравненно менѣе, чѣмъ когда самъ видитъ духа. То же самое происходитъ и со зрителями: впечатлѣніе рельефнѣе, сильнѣе,—значитъ, эффектнѣе, когда они, сами видя духа, становятся ближе къ впечатлѣніямъ героя трагедіи, Гамлета. Кромѣ этого практическаго доказательства, я могу указать и на теоретическое. Еще Аристотель требовалъ отъ трагедіи «подражанія дѣйствующимъ, а не посредствомъ разсказа»,

и теорія драмы, согласно съ нимъ, учитъ, что существеннымъ элементомъ драматическаго произведенія должно быть дѣйствіе. Слѣдовательно, выпуская появленіе духа и замѣняя его разсказомъ о немъ, Шекспиръ нарушилъ бы въ существѣ теорію драмы. Самого духа Т. Сальвини называетъ артистической фикціей и помѣхой драматическаго искусства. Я имѣлъ уже случай въ спеціальной брошюрѣ, посвященной уважаемому артисту Henry Irving'у—«О духѣ отца Гамлета въ Шекспировской трагедіи»—научными данными и самой трагедіей доказать, что духъ отца Гамлета не есть сверхъестественный элементъ, какъ называетъ его Т. Сальвини, но есть вполнѣ реальное изображеніе галлюцинаціи Гамлета и другихъ. Опираясь на эти доказательства, основанныя на авторитетѣ Гризингера, Маудсли, Крафтъ-Эбинга и самого Шекспира, я безусловно отрицаю взглядъ Т. Сальвини и желаю всей душою, чтобы самъ Т. Сальвини отрѣшился отъ этого заблужденія. Что заблужденіе это, быть можетъ, чувствуется имъ самимъ, на это подаетъ мнѣ надежду противорѣчіе его самому себѣ: онъ говоритъ, что въ интересахъ драматическаго искусства было бы желательно вовсе исключить этотъ призракъ, а потомъ оговаривается, что вовсе не предлагаетъ исключить всѣ подобныя *странности*, но желаетъ видѣть только измѣненіе *въ ихъ внѣшней формѣ*, а это, конечно, вопросъ второстепенный. Онъ даже говоритъ, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ исключеніе извѣстной сцены уничтожило бы основную идею пьесы.

Говоря о той сценѣ трагедіи «Отелло», гдѣ Отелло душитъ Десдемону, Т. Сальвини находитъ, что реальная форма можетъ умалить олицетворяемую ею идею; искусство не можетъ вѣрно изобразить эту ужасную борьбу, а потому лучше если Отелло будетъ держать Десдемону за занавѣсомъ, не на глазахъ зрителей. Зная, конечно, есть именно только измѣненіе внѣшней формы. Но, во первыхъ, при такой постановкѣ сцены нисколько не исчезаетъ ея реальность: въ дѣйствительности Отелло могъ задушить Десдемону какъ при открытомъ занавѣсѣ, такъ и при опущенномъ. Во вторыхъ, если искусство не можетъ—или, вѣрнѣе, не должно—изображать этой ужасной борьбы вѣрно, т. е. со всѣми патологическими подробностями, то *такъ* не должно оно изображать вообще никакое страданіе. Каждое явленіе жизни искусство измѣняетъ сообразно со своими цѣлями и требованіями. Задача искусства не переносить на сцену жизнь со всѣми ея легкими и часто отвратительными подробностями, не дѣлать театральный залъ аудиторіей для медицинскихъ изслѣдованій, но осмысливать явленія жизни

освѣщать жизнь указаніями на требованія истины и, изображая жизнь, въ то же время заставлять всѣхъ отрѣшаться отъ нея и смотрѣть на нее объективно; задача искусства — давать всѣмъ извѣстный критеріумъ для оцѣнки этой жизни на основаніи прогрессивныхъ идей разума, истины и справедливости. Слѣдовательно, всякое вѣрное въ медицинскомъ смыслѣ изображеніе на сценѣ,—напримѣръ, смерти,—не есть достояніе искусства, а потому, если, слѣдуя Т. Сальвини, основываться только на этомъ, необходимо было бы всякое изображеніе смерти переносить за кулисы. Воспроизводя безбоязненно на сценѣ смерть Гамлета, Отелло, Макбета, Т. Сальвини не признаетъ этой необходимости и, такимъ образомъ, на практикѣ противорѣчитъ себѣ.

Въ своихъ представленіяхъ Т. Сальвини выпускаетъ ту сцену въ трагедіи «Отелло», гдѣ Отелло подслушиваетъ разговоръ Яго съ Кассіо,—онъ находитъ, что при своемъ страстномъ характерѣ Отелло не могъ бы не броситься въ этой сценѣ на Кассіо. Но не должно забывать, что, начиная съ первой сцены Отелло съ Брабанціо и кончая сценой чтенія письма изъ Венеціи, мы вездѣ видимъ у Шекспира указанія на сдержанность Отелло, на его замѣчательную силу воли и власть надъ своими порывами. Не останавливаясь на доказательствахъ этого безспорнаго положенія, я долженъ замѣтить, что Т. Сальвини самъ признаетъ его и, благодаря этому, производитъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ трагедіи потрясающее впечатлѣніе; въ своемъ исполненіи роли Отелло Т. Сальвини даетъ этому характеру ту черту, которую отрицаетъ въ «замѣткахъ», говоря, что выпускаемая имъ сцена не гармонируетъ съ общимъ характеромъ Отелло.

Другое противорѣчіе дѣйствующаго лица драматическому положенію Т. Сальвини находитъ въ той сценѣ «Макбета», гдѣ Макбетъ, совершивъ убійство, вопреки весьма естественному побужденію скрыться и боязни быть уличеннымъ, подслушаннымъ, разсказываетъ въ самомъ замкѣ свои впечатлѣнія своей женѣ. Но Т. Сальвини забываетъ, что Макбетъ совершаетъ убійство Дѣнкана въ своемъ же замкѣ, — слѣдовательно, бѣгство Макбета изъ этого замка было бы равносильно выдачѣ самого себя: ужъ если сыновья Дѣнкана, пораженные убійствомъ, дали своимъ бѣгствомъ поводъ къ подозрѣнію ихъ въ убійствѣ, то тѣмъ болѣе это могло быть относительно Макбета. Трагичность положенія Макбета усиливается именно необходимостью остаться въ этомъ замкѣ. Уличить же и подслушать его никто не могъ: слуги короля «были чрезмѣрно напоены виномъ», а отъ собственной прислуги Макбетъ,

конечно, обезопасилъ себя, и лэди Макбетъ совершенно основательно могла спросить: «Почему вы и я не можемъ покончить съ *беззащитнымъ* Дънканомъ?»

По словамъ Т. Сальвини, замѣчаніями о «вольностяхъ» Шекспира онъ хотѣлъ только указать, что при изображеніи Шекспировскихъ характеровъ онъ держится жизненной правды. Но послѣ всего сказаннаго, надѣюсь, ясно, что жизненная правда у Шекспира отнюдь не нарушается, и Т. Сальвини совершенно ошибочно видитъ ея нарушеніе тамъ, гдѣ она всего болѣе торжествуетъ.

Прежде, чѣмъ Т. Сальвини сталъ играть Шекспировскія роли, онъ (какъ говоритъ самъ въ «замѣткахъ») изучилъ легенды, послужившія матеріаломъ для пьесъ Шекспира, и Шекспировскую критику. При этомъ, по мнѣнію Т. Сальвини, германская критика не освѣщаетъ достаточно идей автора; итальянская—догматична и притязательна; французская—поверхностна и фантастична; испанская — болѣе удовлетворительная, односторонняя (англійская имъ совсѣмъ не упоминается).

Конечно, изученіе легендъ важно для чисто научнаго изслѣдованія о пріемахъ Шекспировскаго творчества, такъ какъ легенды эти были для Шекспира только сырымъ матеріаломъ и не имѣютъ съ его пьесами ничего общаго въ художественномъ отношеніи. Но значеніе Шекспировской критики велико. Находя всю трехсотлѣтнюю Шекспировскую литературу неудовлетворительною, Т. Сальвини высказываетъ взглядъ слишкомъ «догматичный и притязательный», если не «поверхностный и фантастичный». Къ англійскимъ критикамъ и комментаторамъ принадлежатъ: Collier, Jameson, Colerige, Jonson, Hallam, Dice, Carlisle, Maudsley, Dowden и др.; къ германскимъ—Lessing, Göthe, Ulrici, Gervinus, Herder, Schlegel, Horn, Géné и др.; къ французскимъ—Victor и François Hugo и т. д. Въ этой безконечной массѣ геніальныхъ и талантливыхъ изслѣдованій найдется нескончаемая область для труда и изученія. Я вполнѣ согласенъ съ Т. Сальвини, что актеръ, изображая Шекспировскіе характеры, долженъ отрѣшиться отъ предвзятыхъ теорій; но желающій только личнымъ изученіемъ Шекспира достигнуть хотя бы той степени пониманія его, какой достигла теперь Шекспировская литература, оказался бы совершенно въ такомъ же положеніи, какъ человѣкъ, желающій безъ помощи открытыхъ уже законовъ науки, собственнымъ умомъ, изучить ее до степени ея современнаго развитія. И въ томъ, и въ другомъ случаѣ не было бы достигнуто ровно ничего: на томъ и основанъ прогрессъ человѣческой

мысли, что каждое новое поколѣніе продолжаетъ работу предыдущаго, пользуясь извѣстными готовыми результатами; единичнымъ людямъ недоступны задачи и выводы цѣлыхъ группъ, поколѣній и вѣковъ. Недостаточность личнаго изученія Шекспира еще очевиднѣе, если принять во вниманіе, что Т. Сальвини отрицаетъ необходимость изученія Шекспира въ подлинникѣ; если подлинникъ Шекспира служитъ предметомъ самыхъ противорѣчивыхъ сужденій, если сами англичане могутъ изучить его основательно только при помощи научныхъ комментарій, то по одному переводу уже никакъ нельзя вполнѣ вѣрно и глубоко изучить Шекспира, особенно безъ помощи комментарій и критики. При этомъ я вовсе не вижу необходимости, изучая Шекспировскихъ критиковъ, относиться къ Шекспиру съ предвзятыми теоріями: выслушивать мнѣнія другихъ—не значитъ отказываться отъ своего собственнаго,—это даетъ только возможность провѣрить его; истина можетъ оказаться и въ чужомъ мнѣніи,—нельзя же его отвергать только потому, что оно не наше.

Называя Гамлета олицетвореніемъ идеи, Т. Сальвини говоритъ, что это не живой типъ и что настоящій Гамлетъ никогда не существовалъ и, вѣроятно, не могъ бы существовать. Такимъ образомъ, онъ смѣшиваетъ два совершенно различныя по существу понятія: реальный человѣкъ и художественный типъ. Что въ дѣйствительной жизни не было такого Гамлета, каковъ онъ у Шекспира, это вполнѣ понятно, потому что, какъ бы ни былъ оригиналенъ реальный человѣкъ, его фотографическій снимокъ не будетъ художественнымъ типомъ: художественный типъ есть извѣстное обобщеніе человѣческихъ свойствъ, присущихъ людямъ извѣстной категоріи, заключающее въ себѣ и индивидуальныя свойства извѣстнаго человѣка. Такимъ образомъ, онъ представляетъ собою нѣчто въ родѣ алгебраической формулы, которая, обнимая цѣлый рядъ рѣшеній аналогичныхъ задачъ, въ то же время не есть рѣшеніе какой-либо одной изъ нихъ и, заключая въ себѣ всѣ индивидуальныя свойства рѣшеній цѣлой категоріи задачъ, есть все же не больше, какъ отвлеченное ихъ рѣшеніе. Шекспировскій Гамлетъ есть художественный типъ; по этому, заключая въ себѣ черты, общія цѣлому ряду аналогичныхъ характеровъ, и индивидуальныя свойства, приданныя ему поэтомъ, онъ ни въ какомъ случаѣ не есть фотографія съ какой-нибудь конкретной личности. Но Гамлетъ, будучи художественнымъ типомъ, eo ipso не есть и простое «олицетвореніе идеи»: характеръ, создаваемый поэтомъ, тогда только и имѣетъ право на названіе художественнаго типа, когда онъ

не есть олицетвореніе абстрактнаго понятія или идеи; художественный типъ долженъ быть въ высшей степени реаленъ и, какъ воспроизведеніе средствами искусства человѣческаго образа, долженъ въ исполненіи его артистомъ обладать дѣйствительными душевными свойствами живыхъ людей. Если же отбросить въ характерѣ Гамлета элементъ обобщенія, то все же въ дѣйствительности нельзя встрѣтить такого человѣка, потому что въ жизни нѣтъ не только двухъ совершенно одинаковыхъ людей, но даже двухъ совершенно одинаковыхъ древесныхъ листьевъ.

Анализируя характеръ Макбета, Т. Сальвини, между прочимъ, говоритъ, что всѣ преступленія Макбета не возбуждаютъ въ немъ ни страха, ни раскаянія. Это мнѣніе ошибочно. Гервинусъ въ своемъ сочиненіи о Шекспирѣ, между прочимъ, весьма остроумно проводитъ параллель между эпохами трехъ трагедій Шекспира — «Короля Лира», «Макбета» и «Гамлета». Эпоха Лира всего болѣе удалена отъ насъ — это нѣчто совершенно дикое, варварское, гдѣ даже честные порывы избранныхъ натуръ окрашены въ самый грубый колоритъ. Эпоха Гамлета ближе всего къ намъ — это эпоха благородства, мягкости душевной, большого культурнаго развитія, эпоха первенства мысли и чувства. Эпоха Макбета—средняя между этими двумя, переходная. Съ этой точки зрѣнія, получаютъ широкій смыслъ слова Макбета, произносимыя имъ во время королевскаго пира (д. III, сц. 4):

Лилася кровь давно, когда еще
Людской законъ не мелъ дороги къ счастью,
Да и съ тѣхъ поръ убійства совершались,
Ужасныя для слуха: но тогда,
Коль выбитъ мозгъ, и жизнь людей кончалась;
Теперь они опять встаютъ, хотя
На головѣ ихъ двадцать ранъ смертельныхъ,
И гонятъ насъ со стульевъ—это странно,
Страннѣе, чѣмъ убійство.

То чувство, которое создало для Макбета галлюцинацію (тѣнь Банко), воскресило въ его воображеніи убитаго человѣка, это «странное» чувство была совѣсть. Она молчала въ дикую эпоху Лира, она развилась до высшей чуткости въ эпоху Гамлета, а въ эпоху Макбета она только просыпается, является въ сознаніи, какъ нѣчто незнакомое, странное, и свидѣтельствуетъ, что время ушло отъ прежней грубости и варварства. Принимая все это, нельзя сказать, что Макбетъ не ощущаетъ ни страха, ни раскаянія, — онъ сильно ощущаетъ ихъ, но они подавляются въ немъ необычайной, изумительной

силой воли; онъ вовсе не такъ хладнокровенъ въ своей дѣятельности, какъ думаетъ Т. Сальвини. Если бы Макбетъ не ощущалъ ни страха, ни раскаянія, съ нимъ не было бы и галлюцинаціи, и онъ съумѣлъ бы держать себя въ залѣ пиршества менѣе подозрительно и странно для окружающихъ [1]).

Т. Сальвини удивляется, что Шекспиръ сдѣлалъ сомнамбулисткой лэди Макбетъ: 1) до пятаго дѣйствія нигдѣ не говорится, чтобъ она страдала этой болѣзнью; 2) Шекспиръ такимъ образомъ не выдержалъ ея мужественнаго и рѣшительнаго характера, заставивъ ее измѣниться и упасть духомъ; 3) лэди Макбетъ нигдѣ не обнаруживаетъ склонности къ этой болѣзни.

Обращаясь къ научнымъ изслѣдованіямъ явленія лунатизма (noctambulatio), мы видимъ [2]), что оно есть *результатъ сильнаго нервнаго возбужденія — полупатологическаго состоянія. Лица, подверженныя лунатизму, обыкновенно не пользуются совершеннымъ здоровьемъ: это чаще всего люди, страдающіе истерикой, ипохондріей, нервными и мозговыми болѣзнями, или, по крайней мѣрѣ, временнымъ разстройствомъ церебро-спинальной системы. Источникомъ этого явленія служитъ усиленное нервно-мозговое раздраженіе.* Нельзя не согласиться, что «усиленное нервно-мозговое раздраженіе», нервная болѣзнь и т. д. могутъ случиться съ человѣкомъ въ каждую эпоху его жизни: отъ такихъ явленій человѣкъ никогда не застрахованъ; а, съ этой точки зрѣнія, для того, чтобы сдѣлаться сомнамбулистомъ, отнюдь не необходимо заблаговременно страдать этой болѣзнью или обнаруживать къ ней склонность. Въ душевномъ состояніи лэди Макбетъ были именно всѣ данныя для сомнамбулизма: эта женщина въ продолженіе огромнаго промежутка времени была занята одной неотступной мыслью—о власти мужа, желаніе доставить ему королевство овладѣло ею безконечно; когда же мечта ея сбылась, и она вдругъ убѣдилась, что мужъ ея—не

---

[1]) Мнѣніе Сальвини прямо противорѣчитъ тексту трагедіи. Макбетъ говоритъ: «J am *afraid* to think what J have done» (д. II, сц. 2), или—«How is't with me, when every noise *appals* me?» (тамъ же), а далѣе—«My strange and self abuse is the initiate *fear*» (д. III, сц. 4). Прошу вспомнить также полный тоски и сознанія всей тяжести сдѣланныхъ золъ монологъ V-го акта (сц. 5), когда онъ узнаетъ о смерти жены.

[2]) *A. Maury.* Le sommeil et les rêves. — *A. Bertrand.* Traité du somnambulisme et des differentes modifications qu'il présente. — *Michéa.* Annales médico-psychologiques, 3-me série.— *Magendie.* Leçons sur les fonctions et les maladies du système nerveux.—*Tandel.* Nouvel examen d'un phénomène psychologique du somnambulisme.—*Macario.* Du sommeil, de rêves et du somnambulisme dans l'état de santé et dans l'état de maladie.—*Maine de Biran.* Nouvelles considerations sur le rapports du physique et du moral de l'homme.—*Rob. Tod.* The cyclopoedia of anatomy and psychology—и др.

великій герой, какимъ она хотѣла его видѣть, а жалкій тиранъ, стоящій по колѣна въ крови, тогда весь душевный міръ ея былъ потрясенъ, и плодомъ полнаго разстройства нервной системы явился сомнамбулизмъ. Слѣдовательно, Шекспиру вовсе не нужно было ранѣе V-го акта упоминать, что лэди Макбетъ страдала этой болѣзнью: у лэди Макбетъ раньше не было и причины для этой болѣзни,—эта болѣзнь явилась результатомъ ея напряженнаго душевнаго состоянія, возникшаго только впослѣдствіи. Точно также упрекъ Шекспиру за то, что онъ не выдержалъ характера лэди Макбетъ, совершенно неоснователенъ. Шекспиръ, какъ показываютъ его созданія, глубоко вѣровалъ, что сила, энергія, мощь не могутъ въ душѣ человѣка перейти извѣстныхъ границъ и что при всякой такой попыткѣ онѣ сламываютъ человѣка безжалостно—въ этомъ онъ глубоко постигъ человѣческую душу. Ужъ если безмѣрно-сильный Макбетъ, не устававшій убивать и рѣзать для достиженія и упроченія власти, вдругъ въ послѣднія минуты падаетъ духомъ и, какъ трусъ, говоритъ Макдуффу: «Я не хочу съ тобой сражаться!»; ужь если Лиръ — «въ каждомъ дюймѣ король»—принужденъ сказать: «Онѣ (дочери) сказали, что я — все; это ложь: я и съ лихорадкой не могу бороться»; ужь если титанъ римскій, Коріоланъ, забывъ свою гордыню, способенъ былъ склониться на слезы и мольбу матери, признавъ этимъ надъ собою права человѣчности,—то могъ ли Шекспиръ, вопреки природѣ, допустить существованіе женщины, способной безъ всякихъ потрясеній вынести силу безграничной страсти и безконечнаго горя, бушующихъ въ душѣ и покорившихъ душу? Очевидно, нѣтъ. Допустивъ въ лэди Макбетъ полное душевное разстройство, этимъ-то Шекспиръ и выдержалъ до конца ея характеръ. Т. Сальвини идетъ далѣе и предполагаетъ, что сцена сомнамбулизма была первоначально написана для Макбета, а потомъ, по какимъ-нибудь причинамъ, отдана лэди Макбетъ. Такое предположеніе, во-первыхъ, ни на чемъ не основано, а во-вторыхъ, несогласно съ достоинствомъ и пріемами Шекспировскаго творчества: Шекспиръ болѣе, чѣмъ всякій другой, могъ сообразить, кому изъ этихъ двухъ характеровъ соотвѣтствуетъ сцена сомнамбулизма, и «по какимъ-нибудь причинамъ» не могъ бы такъ безразлично распоряжаться ею; Шекспиръ былъ слишкомъ великимъ художникомъ и психологомъ, чтобы не стѣсняться законами душевной жизни человѣка.

«Замѣтка» Т. Сальвини объ Отелло гораздо правильнѣе, чѣмъ все предыдущее. Въ ней встрѣчаются даже оригинальныя мнѣнія: такъ, напримѣръ, Т. Сальвини, вопреки общепринятому, по его словамъ, мнѣнію, что Отелло—

олицетвореніе ревности, утверждаетъ, что онъ не болѣе ревнивъ, чѣмъ всякій другой на его мѣстѣ; эту мысль Т. Сальвини далѣе развиваетъ и доказываетъ. Совершенно справедливо также его замѣчаніе, что Отелло не долженъ закалывать Десдемону кинжаломъ, а если желаетъ ускорить ея смерть, то всетаки задушеніемъ, потому что видъ ея крови для Отелло, какъ онъ самъ говоритъ, невыносимо тяжелъ.

Въ той же «замѣткѣ» Т. Сальвини защищаетъ свое нововведеніе: играя Отелло, онъ, какъ извѣстно, не закалывается, а *зарѣзывается*. Его аргументы таковы: 1) этотъ родъ убійства преобладаетъ въ Африкѣ; 2) круглый ятаганъ африканскихъ народовъ болѣе способствуетъ этому роду убійства; 3) было бы естественнѣе, чтобы за словами Отелло: «За горло взялъ обрѣзанца-собаку и нанесъ ему ударъ, вотъ такъ» — слѣдовало и то самое дѣйствіе, о которомъ говорится, т. е., чтобъ Отелло, говоря о горлѣ, перерѣзалъ его. Первые два мотива—еще спорны, но третій—прямо неоснователенъ: взявъ кого-либо за горло, трудно безъ вреда для себя перерѣзать это горло, да еще круглымъ ятаганомъ. Самая же ремарка подлинника допускаетъ и тотъ, и другой способъ: Отелло «stabs himself», а это значитъ и *зарѣзывается*, и *закалывается*.

Кстати, англійскій критикъ Льюисъ упрекаетъ Т. Сальвини за его способъ оканчивать роль, потому что избранный Т. Сальвини родъ смерти неизвѣстенъ бо́льшей части публики. Съ такимъ мнѣніемъ согласиться невозможно: если отвергать всякое вѣрное воспроизведеніе извѣстнаго времени только потому, что бо́льшая часть публики съ этимъ временемъ незнакома, то придется сильно сократить театральный репертуаръ, и при этомъ справляться относительно каждой пьесы, все ли въ ней извѣстно публикѣ; но задача театра, какъ сознаетъ и самъ Льюисъ, гораздо выше.

Изъ этого краткаго обзора взглядовъ Т. Сальвини можно видѣть, что теоретическія воззрѣнія его на Шекспира и Шекспировскіе характеры въ большинствѣ случаевъ несостоятельны. Выше я уже замѣтилъ, что «Замѣтки о Шекспировскихъ типахъ», резюмируя взгляды Т. Сальвини на Шекспира и задачу актера, служатъ еще какъ бы предисловіемъ къ его игрѣ. Эти же «замѣтки» объясняютъ намъ въ его игрѣ существенные недостатки: онѣ показываютъ намъ, что, если Т. Сальвини ведетъ извѣстную сцену не вѣрно и не художественно, то это не потому, что онъ не умѣетъ вести ее иначе, а потому, что онъ ложно ее понимаетъ. Правда, его теоре-

тическія воззрѣнія весьма часто не вліяютъ на его игру, и она, противорѣча имъ, въ то же время совершенно правильна съ точки зрѣнія искусства; но нѣкоторыя его критическія воззрѣнія всетаки самымъ печальнымъ образомъ отзываются на его отношеніи къ пьесамъ. Смотря, напримѣръ, на эпоху Шекспира, какъ на эпоху дикую, антицивилизованную, онъ допускаетъ самыя невѣроятныя фикціи: что такая-то сцена трагедіи Шекспира написана для *грубой* публики, что Шекспира *связывало неудовлетворительное развитіе* публики и т. д.—и, съ этой ложной точки зрѣнія, признаетъ необходимымъ выпускать изъ произведеній Шекспира цѣлыя сцены. Стараясь оправдать грубостью публики временъ Шекспира выпускъ всего одной сцены («Отелло», д. IV, сц. 1), онъ на практикѣ выпускаетъ не одну, а цѣлый рядъ сценъ, не считая уже сокращеній и выпусковъ какихъ-нибудь фразъ или монологовъ, и такіе безконечные выпуски даже не старается оправдать.

Несмотря, однако, на всѣ недостатки «замѣтокъ» Т. Сальвини, было бы желательно, чтобы каждый Шекспировскій актеръ высказывалъ свой теоретическій взглядъ на свои задачи и способы отношенія къ Шекспиру. Это, во-первыхъ, служило бы поводомъ къ серьезному критическому разбору его воззрѣній и игры и содѣйствовало бы развитію правильнаго пониманія сценическаго искусства, а во-вторыхъ, избавило бы самого актера отъ обвиненій въ неумѣніи провести роль такъ, а не иначе: если актеръ выскажетъ свой взглядъ, то мы не имѣемъ права упрекать его въ томъ, что онъ играетъ не сообразно съ нашимъ собственнымъ взглядомъ, а имѣемъ право только доказать ему ложность его собственнаго пониманія,—гармонія между его теоретическимъ взглядомъ и игрой есть, напротивъ, достоинство. Конечно, ложно понимать Шекспира—значитъ совсѣмъ не понимать его; но если актеръ постарается замѣнить ложное пониманіе болѣе правильнымъ (а это для него всегда возможно при всестороннемъ и глубокомъ изученіи предмета), то и игра его измѣнится. Такое измѣненіе и желательно было всегда видѣть въ игрѣ Т. Сальвини: какъ ни великъ онъ въ «Отелло», какъ ни хорошъ въ «Макбетѣ», но грустно видѣть, что съ Шекспиромъ обращаются такъ развязно; мнѣ всетаки хочется вѣрить, что рано или поздно Т. Сальвини оставитъ многія изъ своихъ воззрѣній, убѣдившись въ ихъ неправильности.

II.

Искусство Т. Сальвини.

Прежде, чѣмъ приступить къ краткому обзору игры Т. Сальвини, я долженъ предупредить, что буду разбирать его игру только въ Шекспировскихъ пьесахъ.

Т. Сальвини пріѣзжалъ къ намъ съ репертуаромъ не систематическимъ: рядомъ съ художественными произведеніями Шекспира, въ этомъ репертуарѣ находились пьесы совершенно не художественныя, въ родѣ «Ингомара», «Гладіатора» и т. п., которыя и лицезрѣть-то на сценѣ можно единственно потому что игра Т. Сальвини, приковывая къ себѣ вниманіе, заставляетъ подчасъ забывать всѣ несообразности и несодѣянности такихъ произведеній. Къ чести Сальвини необходимо сказать, что *истинно великъ* онъ не въ этихъ пьесахъ, а именно въ пьесахъ Шекспира. Почему именно я исключаю изъ своего этюда разборъ его игры въ пьесахъ не Шекспировскихъ, постараюсь выяснить точнѣе.

Представленіе «ингомаровъ» и «гладіаторовъ» составляетъ зрѣлище вообще довольно печальное: великій талантъ добровольно заключаетъ себя въ миніатюрную рамку бездарной пьесы и изъ ничего старается всѣми силами сдѣлать что-нибудь. Такъ какъ вопросъ о цѣлесообразности такого старанія уже 300 лѣтъ тому назадъ былъ возбужденъ Шекспировскимъ шутомъ въ «Королѣ Лирѣ», и на весьма глубокомысленный вопросъ шута: «Можете вы, дядя, сдѣлать что-нибудь изъ ничего?»,—король Лиръ отвѣтилъ категорически, что «ничто не можетъ быть сдѣлано изъ ничего», то и разбирать игру Сальвини въ такихъ пьесахъ, говоря словами Полонія: «Дня, времени и ночи было бъ тратой».

Т. Сальвини, какъ намъ покажетъ разборъ его игры, актеръ замѣчательно талантливый и притомъ художникъ въ самомъ обширномъ значеніи этого слова. Значитъ, сфера шаблонныхъ драмъ, скроенныхъ во французскомъ вкусѣ, прямо противоположна сущности его дарованія, и мнѣ крайне обидно, что самъ Т. Сальвини не сознаетъ этого.

Объяснить такое заблужденіе можно только тѣмъ, что современнымъ актерамъ выпала весьма грустная доля: они принуждены работать совершенно одни, безъ всякихъ умныхъ и глубокихъ критическихъ указаній со стороны кого бы то ни было. Актеръ, принужденный укрѣпиться въ убѣж-

деніи, что окружающее далеко ниже его въ художественномъ развитіи, тѣмъ самымъ осужденъ довѣрять только себѣ, а потому его дѣятельность, при самомъ широкомъ собственномъ его образованіи, неминуемо сдѣлается односторонней и, если можно такъ выразиться, догматичной: разъ установивъ въ умѣ извѣстное мнѣніе, онъ не способенъ въ силу чужихъ указаній отрѣшиться отъ него, потому что положительно потерялъ вѣру во всякое развитіе и образованность нашихъ критиковъ. Счастливъ актеръ, когда о немъ пишетъ такой критикъ, какъ Льюисъ, но такое счастье не для всѣхъ наступаетъ. Въ Западной Европѣ актеръ еще можетъ встрѣтить такого критика и побудить его своей игрой къ разбору, а въ Россіи такой случай, къ сожалѣнію, могъ бы быть только въ области фантазіи. Играя на сценическихъ подмосткахъ безъ контроля философской, серьезной критики, актеръ настоящаго времени обреченъ на сознаніе полнаго своего одиночества въ трудѣ. Удивительно ли, если здравый взглядъ его на свои задачи составляетъ артистическую рѣдкость? Разъ такой взглядъ не провѣряется истинами критической науки, то онъ подверженъ слишкомъ быстрому воспріятію ложныхъ принциповъ и непростительныхъ заблужденій. Что актеры со вниманіемъ выслушали бы умную, здравую и трезвую критику, это доказываетъ примѣръ Т. Сальвини: съ тѣхъ поръ, какъ Льюисъ написалъ краткій разборъ его игры, онъ во многомъ измѣнилъ ее, и именно согласно указаніямъ Льюиса. Но статья Льюиса объ игрѣ Томмазо Сальвини не превышаетъ 6—7 страницъ in 8°; между тѣмъ, болѣе подробный разборъ игры его не только принесъ бы пользу ему самому, указавъ на его заблужденія и ошибки, но могъ бы выяснить и болѣе общіе вопросы искусства, а въ томъ числѣ и вопросъ о необходимыхъ условіяхъ игры въ Шекспировскихъ пьесахъ и правильнаго отношенія къ нимъ. Критикѣ, по моему мнѣнію, и слѣдовало бы прежде всего указать Т. Сальвини на истинную сферу его дѣятельности—Шекспировскія пьесы. Не странно ли, что актеръ, обладающій громадными сценическими средствами и всѣми условіями крупнаго, безусловнаго таланта, изъ всѣхъ Шекспировскихъ ролей игралъ только три (роль короля Лира Т. Сальвини сталъ играть уже почти въ концѣ своей артистической карьеры), а остальной репертуаръ его состоялъ изъ пьесъ, безусловно недопускаемыхъ въ разрядъ истинныхъ произведеній искусства? Чѣмъ геніальнѣе или талантливѣе актеръ, тѣмъ онъ ближе стоитъ къ Шекспиру, и идеалъ его—выработка способности играть безупречно Шекспировскія роли; вотъ почему и Т. Сальнини долженъ бы былъ тяготѣть къ Шекспиру, болѣе чѣмъ къ автору «Гладіатора». Дѣло критики прямо на

это ему указать; разбора же его игры въ «Гладіаторѣ» и т. п. дичи серьезная критика не должна и допускать на своихъ страницахъ.

Признаюсь, не безъ робости рѣшаюсь я разбирать игру Т. Сальвини. Быть можетъ, вопреки многимъ, я держусь такого взгляда, что прежде, чѣмъ разбирать игру актера, критикъ долженъ убѣдиться, уравновѣшены ли его знанія съ трудомъ и знаніями актера,—только при этихъ условіяхъ критикъ имѣетъ право оцѣнивать актера. Если же трудъ и знанія актера выше труда и знаній критика, то, по моему глубокому убѣжденію, критикъ долженъ подготовить себя къ разбору игры такого актера и уравновѣсить свои труды и знанія съ трудомъ и знаніями послѣдняго. У насъ это, конечно, не соблюдается.

Итакъ, признавая необходимость по крайней мѣрѣ равновѣсія труда и знаній актера и критика, я тѣмъ самымъ долженъ чувствовать всю отвѣтственность за настоящій этюдъ. Меня укрѣпляетъ сознаніе, что я, по совѣту Гервинуса, «долго и усердно работалъ надъ Шекспиромъ», чувствуя къ нему безконечную привязанность и благоговѣніе,—что въ моемъ представленіи неизгладимыми чертами запечатлѣны его вѣчные типы,—что я изучалъ не только Шекспировскія пьесы, но и роли — не только какъ критикъ, но и какъ актеръ. Меня укрѣпляетъ сознаніе, что, по совѣту Тиндаля, при всякой критической работѣ я привыкъ дѣйствовать съ самой внимательной осторожностью, съ уваженіемъ къ предмету критики,—что, при всякомъ рѣзкомъ и смѣломъ выводѣ, первымъ моимъ побужденіемъ является: заподозривъ собственное заблужденіе, снова возвратиться къ исходному пункту и только при новой провѣркѣ утвердить сдѣланный выводъ.

Только при такомъ сознаніи я рѣшаюсь говорить объ игрѣ Т. Сальвини.

А) «Гамлетъ» [1]).

Первая сцена трагедіи выпускается. Мы не видимъ той зловѣщей обстановки, въ которой «разыграется старинная неравная борьба человѣческой

[1]) Изъ трагедіи Шекспира «Гамлетъ» въ представленіяхъ Т. Сальвини выпускались слѣдующія сцены: 1) *Д. I, сц. 1.*—2) *Д. I, сц.* 2 (сцена короля съ Корнеліемъ и Вольтимандомъ).—3) *Д. I, сц. 3* (монологъ Полонія, когда онъ благословляетъ Лаэрта). — 4) *Д. I, сц. 5* (два послѣдніе монолога Гамлета).—5) *Д. II, сц. 1* (сцена Полонія и Рейнальдо).—6) *Д. II, сц. 2* (сцена короля съ Корнеліемъ и Вольтимандомъ).—7) *Д. III, сц. 1* (отъ словъ Офеліи: «О, какой благородный умъ погубленъ!» — до конца). — 8) *Д. III, сц. 2* (пантомима и сцена Офеліи съ Гамлетомъ до словъ пролога; далѣе отъ словъ Гамлета: «Что жъ! пусть пора-

воли съ необходимостью, та трагедія, надъ которой смѣются боги» (Maudsley); мы не слышимъ взволнованныхъ разсказовъ и предположеній о загадочной смерти отца Гамлета. Когда открывается занавѣсъ, и мы видимъ Эльсинорскій дворъ въ торжественномъ собраніи, то мы ничего не знаемъ о предшествующихъ событіяхъ и не горимъ нетерпѣніемъ увидѣть сына покойнаго короля, узнать, какъ онъ отнесется къ этой странной смерти,—насъ ничто не вводитъ въ кругъ дѣйствія этой трагедіи. Мы даже не видимъ Гамлета,—его нѣтъ на сценѣ. Но вотъ Клавдій спрашиваетъ:

Теперь, мой племянникъ, Гамлетъ, и мой сынъ.

Тогда входитъ Гамлетъ-Сальвини, и, благодаря привѣтственнымъ рукоплесканіямъ, мы не слышимъ знаменитыхъ словъ:

Да, мы—родня, но не одной породы.

Это—ошибка. Т. Сальвини долженъ былъ войти ранѣе, вмѣстѣ съ другими, долженъ былъ присутствовать при самомъ началѣ сцены, потому что Клавдій говорилъ о своемъ бракѣ, стараясь оправдаться именно передъ этимъ человѣкомъ «другой породы»: зачѣмъ бы иначе онъ такъ путался, старался прикрыться витіеватыми фразами? Онъ зналъ этого человѣка; онъ видѣлъ, что никакое оправданіе не заставитъ его простить этотъ бракъ. Кромѣ того, и придворное положеніе Гамлета требуетъ соблюденія извѣстнаго этикета, требуетъ его присутствія.

Монотонно и сдержанно произноситъ Т. Сальвини монологъ о «кажущемся» и «дѣйствительномъ», и мы начинаемъ интересоваться. Всѣ уходятъ. «О, еслибъ это слишкомъ, слишкомъ плотное тѣло расплавилось!» — восклицаетъ Гамлетъ-Сальвини страстно, пламенно, почти надрывающимся голосомъ, и только тутъ мы понимаемъ, что его печалятъ 1) смерть отца и 2) быстрый бракъ матери. Но мы все еще не знаемъ, что самая смерть покойнаго была подозрительна, мы все еще не введены въ центръ событій. Наконецъ, приходятъ его друзья, и только послѣ ихъ разсказовъ, а также во время слѣдующей сцены съ духомъ и послѣ восклицанія Гамлета: «О, мой

женная лань идетъ плакать»—до словъ: «О, добрый Горацio!»—и слова Гамлета: «Ибо если король не любитъ комедіи»). — 9) *Д. III, сц. 3* (сцена короля съ Розенкранцемъ, Гильденстерномъ и Полоніемъ).—10) *Д. III, сц. 4* (послѣдній монологъ Гамлета этой сцены Т. Сальвини переноситъ въ д. IV, которое и начинаетъ имъ).—11) *Д. IV, сц. 1.*—12) *Д. IV, сц. 2.*—13) *Д. IV, сц. 3* (сцена короля съ Розенкранцемъ).—14) *Д. IV, сц. 4.* — 15) *Д. IV, сц. 6.*—16) *Д. V, сц. 2* (конецъ, начиная со смерти Гамлета). Итого шестнадцать пропусковъ и измѣненій!

пророческій духъ!»—мы начинаемъ ориентироваться. А, благодаря этому, всѣ предыдущія сцены для насъ полупонятны.

Монологъ Гамлета при первомъ появленіи духа (д. I, сц. 4) Т. Сальвини произноситъ превосходно. Льюисъ въ своей замѣткѣ о Т. Сальвини говоритъ: «Сцены съ духомъ хромали съ психологической точки зрѣнія, въ томъ отношеніи, что въ нихъ проявлялся скорѣе обыкновенный страхъ, чѣмъ благоговѣйный ужасъ» («Актеры и сценическое искусство», перев. Павлова, стр. 209). Въ настоящее время Т. Сальвини, вѣроятно, сознаетъ свою ошибку и, слѣдуя справедливому требованію Льюиса, ведетъ всѣ сцены съ духомъ именно съ благоговѣйнымъ ужасомъ, который и преобладаетъ у него надъ всѣми остальными чувствами. Льюисъ также приводитъ замѣтку Colley Cibber'a объ игрѣ Беттертона. «Во все время этого прекраснаго монолога»,—говоритъ Cibber,—«страсть никогда не идетъ далѣе почти безмолвнаго изумленія или нетерпѣнія, которое сыновняя любовь удерживаетъ отъ распросовъ, какія ужасныя преступленія подняли его изъ мирной могилы; она стремится знать, къ чему хочетъ побудить исполненный отчаянія духъ своего скорбнаго сына, чтобы доставить ему на будущее время спокойствіе въ могилѣ; въ такомъ свѣтѣ представилъ намъ Беттертонъ эту сцену, начавъ ее мгновеніемъ нѣмого молчанія и медленно перейдя затѣмъ къ торжественно-дрожащему голосу, чѣмъ онъ сдѣлалъ духа равно ужаснымъ и для себя и для зрителей. Описывая же естественное смущеніе, которое наводили на него его видѣнія, смѣлость своихъ словъ постоянно сдерживалъ онъ приличіемъ; она была мужественна, но не дерзка; голосъ его никогда не доходилъ до оскорбительнаго тона, отважнаго презрѣнія всего того, что онъ естественно уважалъ». Т. Сальвини произноситъ этотъ монологъ именно съ такимъ характеромъ, такъ что замѣтка Colley Cibber'a о глубокой игрѣ Беттертона не пропала безслѣдно.

Рѣшимость Гамлета идти за духомъ, «столь крѣпкая, какъ сила Немейскаго льва», исчезла, Гамлетъ-Сальвини слѣдуетъ за духомъ задумчиво и дѣлаетъ одну очень крупную ошибку: онъ, а въ концѣ сцены и Горацio, и Марцелло уходятъ за духомъ медленно, сохраняя между собою и имъ неизмѣнное разстояніе и какъ бы опасаясь къ нему приблизиться. Это противорѣчитъ понятію духа, какъ галлюцинаціи: предметъ галлюцинаціи есть вполнѣ субъективное созданіе, и всѣ его дѣйствія вполнѣ согласуются съ субъективнымъ настроеніемъ галлюцинанта; между тѣмъ, въ исполненіи Т. Сальвини выходитъ, что Гамлетъ, порываясь всѣми силами слѣдовать за духомъ,

принужденъ сдерживать себя и останавливаться по волѣ объективнаго предмета, — какъ будто духъ есть не его галлюцинація, а нѣчто чувственное и лежащее внѣ Гамлета. Точно также та степень возбужденности, при которой возможна галлюцинація, настолько велика, что исключаетъ всякую медленность и осторожность въ дѣйствіяхъ: Гамлетъ бѣжитъ за призракомъ стремительно, возбужденное воображеніе быстро удаляетъ призракъ и Гамлетъ также быстро исчезаетъ за нимъ. Шекспиръ такъ это и понималъ: Гораціо и Марцелло догоняютъ Гамлета только послѣ громадной сцены его съ духомъ.

Сцену, въ которой духъ разсказываетъ объ убійствѣ, Т. Сальвини ведетъ лицомъ къ зрителямъ, освѣщая себя дрожащимъ и шипящимъ друммондовымъ свѣтомъ, противъ котораго самъ же вооружается въ своихъ «замѣткахъ» и который, по его словамъ, способенъ только уничтожить всякую возможность иллюзіи. Согласно съ указаніемъ Шекспира, сцена ведется на «отдаленной части террасы». Послѣ разсказа духъ исчезаетъ, Гамлетъ-Сальвини теряетъ сознаніе, дѣлается перерывъ; потомъ, придя въ себя, Гамлетъ-Сальвини произноситъ страстный монологъ: «О, всѣ воинства небесныя!»

Показывая въ этой сценѣ свое мимическое искусство и пластику, Т. Сальвини сильно погрѣшаетъ въ психологическомъ отношеніи. Если галлюцинація происходитъ по извѣстной причинѣ, то и исчезаетъ не безъ основаній. Духъ отца Гамлета не можетъ оставить Гамлета въ томъ же положеніи, въ какомъ засталъ его при своемъ появленіи: какая-нибудь перемѣна въ Гамлетѣ должна бы была произойти. Мнѣ кажется, что возбужденіе Гамлета, породившее галлюцинацію, благодаря измѣненію окружающей обстановки [1]), слабѣетъ, вслѣдствіе чего и исчезаетъ галлюцинація. Но напряженная мысль Гамлета принимаетъ другое направленіе и остается; она выражается именно въ монологѣ: «О, всѣ воинства небесныя!». Разсвѣтъ, холодный вѣтеръ освѣжили отуманенное воображеніе, и въ сознаніи Гамлета призракъ въ одинъ мигъ сдѣлался фактомъ прошедшаго; въ настоящемъ его занимала мысль о необходимости мщенія, и, подавленный ея тяжестью, онъ на нѣсколько времени сдѣлался съумасшедшимъ.

Конецъ сцены съ друзьями, гдѣ Гамлетъ такъ пренебрежительно отзывается о духѣ и предупреждаетъ о своемъ дальнѣйшемъ поведеніи, а также слова духа: «Клянитесь!»—были выпущены. Доказывая временное помѣша-

[1]) Разсвѣтъ, утренній холодъ; у Шекспира: «свѣтящійся червякъ показываетъ, что близко утро, и его недостаточный огонь начинаетъ блѣднѣть».

тельство Гамлета, Льюисъ говоритъ: «Я сошлюсь на значительный фактъ той непочтительности, съ которой онъ говоритъ въ этой сценѣ со своимъ отцомъ и о своемъ отцѣ—слова, которыя Шекспиръ не могъ писать лишенными значенія и которыя обыкновенно выпускаются актерами... Выпускать ихъ—значитъ избѣгать трудностей, а это—отступленіе отъ очевиднаго намѣренія Шекспира. Пусть только актеръ войдетъ во всю напряженность положенія, выставитъ торопливую поспѣшность, которая какъ бы гонитъ эти безсвязныя, безтолковыя слова, и онъ найдетъ, что они выразительны, и съумѣетъ произвести ими на публику соотвѣтствующее впечатлѣніе». И, по моему мнѣнію, лучше не играть Гамлета, чѣмъ выпускать подобныя психологически-художественныя сцены. Мнѣ невольно вспоминаются слова Гервинуса объ одной знаменитой англійской актрисѣ XVIII вѣка (С. Сиддонсъ): «Этотъ способъ дѣлать изъ данной роли что-либо произвольное есть не болѣе, какъ фокусъ, дозволительный только при такихъ роляхъ, изъ которыхъ самъ авторъ ничего не съумѣлъ сдѣлать. Поступать такъ съ Шекспиромъ—значитъ кропать, а не играть».

Монологъ второго дѣйствія: «Теперь я одинъ»—былъ сказанъ чрезвычайно слезливо, онъ весь былъ проплаканъ, вслѣдствіе чего не производилъ никакого впечатлѣнія.

За то монологъ: «Жить иль не жить» — Т. Сальвини произноситъ замѣчательно: онъ прекрасно выражаетъ ту сильную философскую думу, которою пропитанъ этотъ монологъ, ту задумчиво-страстную мысль, которая составляетъ свойство внутренней жизни Гамлета. Изъ всей роли Т. Сальвини лучше всего исполняетъ этотъ монологъ.

Сцену съ Офеліей онъ понимаетъ ошибочно: онъ дѣлаетъ видъ, что подозрѣваетъ подслушиваніе. Когда Офелія, отдавая ему подарки, взглядываетъ на среднюю дверь и видитъ тамъ отца и короля, выраженіе ея лица замѣчаетъ Гамлетъ-Сальвини и, покачавъ головой съ чувствомъ безконечнаго страданія, падаетъ головой на спинку стула и переходитъ въ рѣзкій тонъ. Такая постановка, говоря словами Льюиса, тоже «служитъ для избѣжанія трудностей». Самъ Льюисъ объясняетъ «бурную сцену» съ Офеліей тѣмъ, что эта сцена подготовлена монологомъ: «Жить иль не жить», который, по его словамъ, надо произносить такъ, какъ бы мысли эти были воплемъ души, жаждущей смерти и въ то же время съ ужасомъ отступающей передъ неяснымъ чувствомъ еще большихъ посмертныхъ мученій. Я совершенно не согласенъ съ такимъ объясненіемъ. Какъ бы ни былъ Гамлетъ взволнованъ

мыслью о смерти, онъ слишкомъ воспитанъ и слишкомъ любитъ Офелію, чтобы такъ дико вымещать свое волненіе на женщинѣ, ни въ чемъ неповинной. Для его поведенія есть болѣе глубокое основаніе. Замѣчу, что при встрѣчѣ съ Офеліей Гамлетъ начинаетъ сцену вовсе не рѣзко: сказавъ тихо при входѣ ея глубоко-любящія слова: «Прекрасная Офелія! — Нимфа, въ твоихъ молитвахъ да будутъ помянуты всѣ мои грѣхи!», онъ, на вопросъ Офеліи, какъ онъ поживаетъ, отвѣчаетъ: «Покорно васъ благодарю; хорошо, хорошо, хорошо»—и отвѣчаетъ почти такимъ тономъ, какъ онъ обыкновенно съ нею говоритъ. Правда, на дняхъ она перестала почему-то принимать его письма, стала его избѣгать; это его тогда же взволновало; онъ тогда же пришелъ къ ней, по ея словамъ, «блѣденъ, какъ сорочка»... Но онъ уже овладѣлъ собою; онъ, можетъ быть, готовъ уже былъ сейчасъ спросить ее, почему она такъ измѣнилась... Вдругъ она возвращаетъ ему подарки! Онъ, можетъ быть, и раньше подозрѣвалъ вмѣшательство отца въ ихъ отношенія... но теперь ему все понятно. Въ ужасѣ отъ обнаружившейся правды своихъ подозрѣній, онъ уже не слушаетъ ее,—имъ овладѣваютъ гнѣвъ, негодованіе, оскорбленное чувство любви, отчаяніе изъ-за того, что и эта любимая женщина пожертвовала имъ. Подъ этимъ-то впечатлѣніемъ Гамлетъ и начинаетъ сцену прямо и рѣзко: «Ха, ха! честны вы?». Вотъ, по моему, единственное правильное толкованіе этой сцены. Постановка же Т. Сальвини противорѣчитъ смыслу предыдущей и послѣдующей сценъ: 1) Офелія знала, что отецъ будетъ подслушивать, и потому, при видѣ его, не могла выдать его никакимъ особеннымъ выраженіемъ лица; 2) если бы Гамлетъ зналъ, что ихъ подслушиваютъ, онъ не рѣшился бы выдать себя, сказавъ въ концѣ своей сцены: «Тѣ, которые уже женаты, всѣ, *кромѣ одного*, будутъ жить».

Сценой съ Офеліей Т. Сальвини почему-то заканчиваетъ второе дѣйствіе, а третье начинаетъ совѣтами актерамъ.

Сцена представленія расположена такъ, что пьеса «Убійство Гонзаго» идетъ направо отъ зрителей, а дворъ помѣщается налѣво. Пантомима пропускается, разговоръ Гамлета съ Офеліей по поводу ея пропускается также, и послѣ выхода пролога тотчасъ же начинается пьеса. Гамлетъ-Сальвини, у ногъ Офеліи, держитъ въ рукахъ листки рукописной пьесы, какъ бы слѣдя за представленіемъ. Когда въ пьесѣ начинаются намеки на поступокъ Гертруды и Клавдія, Гамлетъ-Сальвини, прячась за листками пьесы, украдкой взглядываетъ на короля. Чѣмъ дальше, тѣмъ эти взгляды дѣлаются безпокойнѣе, тревожнѣе; почти уже не скрываясь, смотритъ онъ на короля и какъ бы

удивляется успѣху пьесы. Наконецъ, король встаетъ. Гамлетъ-Сальвини бросаетъ вверхъ листки пьесы и, смотря вслѣдъ королю, уже не удерживается отъ радостнаго волненія. Стихи, произносимые Гамлетомъ, пропускаются; между тѣмъ, эти стихи, указываютъ на извѣстную психологическую черту характера Гамлета, и выпускать ихъ не представляется никакихъ основаній.

Монологъ Гамлета надъ молящимся королемъ, по справедливому замѣчанію Льюиса, у Т. Сальвини «полонъ силы и художественной правды»; онъ произноситъ его почти шепотомъ.

Въ сценѣ съ матерью Гамлетъ-Сальвини слишкомъ слезливъ, тогда какъ упреки Гертрудѣ должны быть страстны, сильны, безпощадно-рѣзки. «Суровость, съ которой онъ упрекаетъ мать въ поспѣшномъ забвеніи отца»,—говоритъ Henry Maudsley,—«была отраженіемъ упрековъ собственной совѣсти за медлительность въ исполненіи воли отца; укоряя мать, онъ укоряетъ самого себя. До какой степени умѣстно поэтому вторичное появленіе духа! Духъ напоминаетъ Гамлету, что онъ самъ не безупреченъ и что онъ долженъ щадить мать именно въ ту минуту, когда онъ убаюкивалъ свою совѣсть справедливымъ негодованіемъ противъ нея». Повидимому, Т. Сальвини не понялъ всей необходимости этихъ «напоминаній», потому что слова духа въ его представленіяхъ выпускаются.

Презрительныя слова Гамлета къ трупу Полонія также выпущены, тогда какъ опять они выражаютъ извѣстную черту Гамлетова характера, на которую указываетъ Maudsley: Гамлетъ, «очевидно, сознаетъ, что онъ въ одно и тоже время жертва и орудіе судьбы. Для его цѣлей, какъ и для цѣлей природы, жизнь человѣческая имѣетъ мало значенія».

Сцену съ матерью Гамлетъ-Сальвини, вопреки характеру сцены, оканчиваетъ слезами.

Самый громадный и неосновательный выпускъ Т. Сальвини дѣлаетъ въ д. IV-мъ: онъ выпускаетъ *всю сцену 4* (встрѣча съ Фортинбрасомъ и монологъ—«Какъ всѣ случаи винятъ меня!»). Выпускъ этого монолога серьезному актеру непростителенъ. Безъ этого монолога Гамлетъ невозможенъ. «При нашей первой встрѣчѣ съ нимъ»,—справедливо замѣчаетъ Maudsley,—«вскорѣ послѣ смерти отца, онъ только что вернулся изъ университета, и мы можемъ подумать, что это — первое испытаніе его жизни; но въ его монологѣ послѣ встрѣчи съ Фортинбрасомъ мы уже видимъ его характеръ такимъ, какъ его выработали на нашихъ глазахъ тяжелые, но благотворные уроки большого горя: «Ночь показываетъ намъ звѣзды, какъ горе — правду».

Это уже не страстная, порывистая рѣчь; это не безотрадныя размышленія больного ума; нѣтъ, это спокойное, разумное разсужденіе, послѣ котораго онъ приходитъ къ спокойному окончательному рѣшенію. Въ прежнихъ монологахъ онъ взволнованъ и отдается порыву чувства; но теперь, когда онъ послѣ здраваго размышленія спокойно и окончательно рѣшается исполнить возложенный на него долгъ, въ его словахъ видна дѣйствительно твердая воля: *отнынѣ мысль проникнута будь кровью иль будь ничто!*».

Сцену на кладбищѣ Гамлетъ-Сальвини ведетъ растянуто, монотонно и слезливо. Это неправильно. Видъ кладбища не наводитъ на Гамлета грусти, но воспламеняетъ «его фантазію», даетъ работу его дѣятельной мысли. «Въ одну минуту»,—говоритъ Бокль,—«воображеніе переноситъ его за двѣ тысячи лѣтъ назадъ, и онъ почти вѣритъ, что въ рукахъ его дѣйствительно черепъ Александра. Потомъ онъ внезапно переносится въ идеальный физическій міръ, хватаясь за великое ученіе о неуничтожаемости матеріи—ученіе, которое трудно было обнять умомъ въ его время; онъ начинаетъ излагать, какимъ образомъ, пройдя длинный рядъ послѣдовательныхъ измѣненій, голова Александра могла бы служить самымъ низкимъ цѣлямъ, такъ какъ вещество вѣчно измѣняется, никогда не уничтожаясь». Такимъ образомъ, въ сценѣ на кладбищѣ слѣдуетъ изобразить всю сущность творческой фантазіи Гамлета, быстроту, глубину и геніальность его мысли, а отнюдь не грустно-плаксивое настроеніе, противорѣчащее смыслу сцены. Было время, когда въ сценѣ на кладбищѣ видѣли антиципацію сентиментальности; но въ настоящее время такой взглядъ долженъ быть оставленъ: въ натурѣ Гамлета на первомъ планѣ стоитъ мысль, глубоко-философская, а вмѣстѣ съ тѣмъ и глубоко-реальная; рядомъ съ нею въ немъ до огромной чуткости развито чувство, но не чувствительность, особенно въ томъ смыслѣ, какъ она фигурировала въ произведеніяхъ Stern'a и другихъ.

Конецъ трагедіи выбрасывается, вопреки указаніямъ многихъ критиковъ, что явленіе Фортинбраса необходимо для цѣльности и законченности художественнаго впечатлѣнія.

Умираетъ Гамлетъ-Сальвини превосходно. Еще Льюисъ указалъ на это: «передъ самою смертью онъ притягиваетъ къ себѣ голову Горація, чтобы поцѣловать его: это напоминаетъ—«Поцѣлуй меня, Гарди!»—Нельсона. Трогательная идея эта была оттѣнена новымъ и несомнѣнно правдивымъ образомъ: дрожащая рука его, точно въ потемкахъ, искала дорогую голову и въ безсиліи замерла на ней, какъ бы говоря послѣднее прости».

Обозрѣвая вообще его исполненіе, я долженъ замѣтить: 1) что полная фигура Т. Сальвини прекрасно выражаетъ внѣшній образъ Гамлета — человѣка полнаго, страдающаго одышкой; 2) что костюмы его безукоризненны; 3) что въ гримировкѣ онъ дѣлаетъ ошибку: играя Гамлета въ однихъ усахъ, онъ забываетъ, что Гамлету 30 лѣтъ, и потому, при отсутствіи обычая бриться, у него должна быть борода, о которой онъ самъ упоминаетъ въ своемъ монологѣ (д. II, сц. 2); 4) что онъ старъ для Гамлета: его 53 года (въ 1882 г.) нельзя скрыть искусственными средствами; 5) что въ V-мъ актѣ Гамлетъ не можетъ явиться въ томъ же костюмѣ, который еще въ IV-мъ актѣ у него отобрали пираты.

Относительно внутренней стороны исполненія я могу, *во-первыхъ*, сказать то же, что сказалъ Льюисъ: онъ замѣчаетъ въ исполненіи роли Гамлета два момента: 1) наклонность къ слезливости и 2) невыдержанность. «Высокіе жалобные звуки не гармонировали съ полными жизненной силы фигурой и голосомъ», а невыдержанность роли была замѣтна въ томъ, что, разработавъ до мельчайшихъ деталей отдѣльныя мѣста роли, онъ не связалъ ихъ неразрывно какой-нибудь одной руководящей идеей, вслѣдствіе чего въ исполненіи не виденъ типъ. Собственная «замѣтка» Т. Сальвини, что идея «Гамлета»—первенство мысли надъ дѣйствіемъ, вовсе не проводится въ игрѣ или, по крайней мѣрѣ, остается незамѣченной. *Во-вторыхъ*, въ исполненіи роли у Т. Сальвини не доставало искренности, задушевности. Мы видимъ передъ собою искуснаго актера, но не можемъ забыть, что это—актеръ, а не Гамлетъ: стоя на первомъ планѣ, искусство уничтожаетъ иллюзію. Мы нерѣдко чувствуемъ, что такъ и нужно играть, но остаемся холодны, безучастны и... удивляемся искусству.

Въ первый разъ я видѣлъ Т. Сальвини въ роли Сюлливана («Sullivan, o l'artista e il negoziante», com. in tre atti di Melesville). Подъ впечатлѣніемъ его игры въ этой пьесѣ, признаюсь, я началъ уже думать, что онъ принадлежитъ къ числу актеровъ, замѣняющихъ искусствомъ внутреннюю драматическую силу, талантъ, вдохновеніе. Въ «Гамлетѣ» это мнѣніе подтвердилось. Съ такимъ взглядомъ шелъ я на представленіе «Отелло». Здѣсь игра Т. Сальвини сразу уничтожила во мнѣ всѣ предыдущія впечатлѣнія и заставила смотрѣть на него иначе.

Б) «Отелло» [1]).

Я шелъ на представленіе этой пьесы предубѣжденный. Судя по «Гам-

[1]) Въ трагедіи Шекспира «Отелло» въ представленіяхъ Т. Сальвини выпускались слѣ-

лету», я не ждалъ цѣльнаго и художественнаго исполненія; но первый же выходъ Т. Сальвини озадачилъ меня и поселилъ во мнѣ самыя широкія ожиданія. И я не обманулся.

Спокойный и счастливый при всемъ наружномъ хладнокровіи ведетъ Отелло-Сальвини сцену съ Яго. Невозмутимо-спокойно встрѣчаетъ онъ гнѣвъ Брабанціо. Въ каждомъ его движеніи—сознаніе своей правоты. Къ сожалѣнію, впечатлѣніе портитъ нелѣпая постановка: въ первой сценѣ Брабанціо отправляется искать Отелло; во второй—онъ его находитъ, находитъ около того дома, гдѣ спрятана Десдемона и куда Отелло «заходитъ сказать два слова»; между тѣмъ, въ представленіи Т. Сальвини обѣ сцены соединены въ одну и происходятъ передъ домомъ Брабанціо, такъ что послѣдній находитъ Отелло у своего же дома, а Десдемона оказывается скрытой въ домѣ напротивъ!

Сцена въ венеціанскомъ сенатѣ замѣчательно выработана. Уже Льюисъ указывалъ на «искусную интонацію различныхъ восклицаній» въ этой сценѣ и игру лица при обвиненіи Брабанціо и отвѣтахъ Отелло дожу. Дальнѣйшая работа и практика еще болѣе увеличили красоты исполненія этой сцены, и въ настоящее время она производитъ чарующее впечатлѣніе. Знаменитый монологъ: «Ея отецъ любилъ меня», монологъ, которымъ ни одинъ актеръ не производилъ надлежащаго впечатлѣнія, Т. Сальвини произноситъ удиви-

---

дующія сцены и дѣлались слѣдующія измѣненія: 1) *Д. I, сц. 3* (пропущено отъ входа офицера до входа вѣстника; сцены 1 и 2 происходятъ передъ домомъ Брабанціо).—2) *Д. II, сц. 1* (пропущенъ разговоръ Яго и Десдемоны о достоинствахъ женщины). — 3) *Д. II, сц. 2.* — 4) *Д. II, сц. 3* (пропущено до входа пьянаго Кассіо; потомъ пропущены пѣсни Яго, разговоръ Кассіо и Яго о винѣ и послѣдняя сцена Яго съ Родриго).—5) *Д. III, сц. 1.*—6) *Д. III, сц. 2.* Сцены 3 и 4 происходятъ *въ замкѣ.*—7) *Д. III, сц. 4* (пропущенъ разговоръ Десдемоны съ шутомъ и конецъ, со входа Яго и Кассіо; притомъ сцена перенесена въ IV дѣйствіе и происходитъ въ замкѣ). — 8) *Д. IV. сц. 1* (пропущено отъ монолога о платкѣ до словъ Отелло: «Я хотѣлъ бы девять лѣтъ убивать его»; къ этой сценѣ прямо присоединена и сцена 2; въ ней же совершенно измѣненъ порядокъ: сначала идетъ разговоръ Десдемоны и Эмиліи о перемѣнѣ, происшедшей въ Отелло, потомъ сцена идетъ по порядку до конца и возвращается къ началу — разговору Отелло и Эмиліи и разговору Отелло съ Десдемоной). — 9) *Д. IV, сц. 3* (пропущено до вопроса Эмиліи: «Ну, что теперь? Онъ, кажется, мягче, чѣмъ былъ?»; начиная же съ этого вопроса, вся сцена отнесена къ д. V, но пѣсня Десдемоны выпущена).—10) *Д. V, сц. 1.*—11) *Д. V, сц. 2* (слѣдующія измѣненія: Яго *не убиваетъ Эмиліи,*— Отелло ему мѣшаетъ; сцена Отелло съ испанскимъ мечемъ (a sword of Spain) выпускается; остальныя сцены сильно сокращены; Отелло зарѣзывается, и вся остальная часть трагедіи выпускается).

тельно. Невозможно передать словами всей прелести этого произношенія: это одна изъ тѣхъ артистическихъ мелодій, которую слышитъ ухо, которою восхищается чувство и которую описаніе не въ силахъ выразить. Въ этой мелодіи слышалась безграничная нѣжная любовь, дорогое воспоминаніе о началѣ этой любви, гордость этой любовью, благодарность за нее—все, все, что можетъ чувствовать въ этотъ мигъ Отелло. Эту мелодію можно слушать, но нельзя ее передать; говоря словами Данте, «Non ragionam di lor—ma guarda e passa». Какъ любяще смотритъ онъ на Десдемону, когда она входитъ! съ какой неудержимой радостью, блаженствомъ слушаетъ ея оправданіе!—она публично признаетъ его мужемъ, она при всѣхъ сознается въ любви, она его оправдываетъ!...

Какъ только начинаютъ говорить о дѣлахъ, Отелло-Сальвини измѣняется: лицо серьезно, движенія сдержанны и могучи, всякая нѣжность исчезла—онъ воинъ, но не влюбленный. На минуту онъ прорывается: онъ проситъ позволить Десдемонѣ ѣхать съ нимъ; но сейчасъ же старается увѣрить, что онъ дѣлаетъ это только ради нея. Когда Брабанціо говоритъ Отелло: «Она обманула меня, можетъ обмануть и тебя»,—онъ горячо защищаетъ ее: «Моя жизнь порукой ея вѣрности!». Но въ этомъ немного преувеличенномъ восклицаніи уже слышно, что фраза отца запала въ душу Отелло.

Мы переносимся на Кипръ. Съ безконечною радостью встрѣчаетъ Отелло Десдемону. Слова: «О, мой прекрасный воинъ!»—вырываются у него полно и звучно. Слова «Я не могу достаточно высказать этой радости,—она остановилась у меня вотъ здѣсь» — Т. Сальвини произноситъ чрезвычайно картинно: улыбка радости блистаетъ на его счастливомъ лицѣ, и онъ показываетъ, задыхаясь, на горло, что сила чувства мѣшаетъ ему говорить, что чувство душитъ его.

Въ той сценѣ, гдѣ Яго и Родриго бьются на шпагахъ (д. II, сц. 3) и Отелло-Сальвини встревоженный вбѣгаетъ, останавливается посреди сцены почти спиною къ зрителямъ, держа въ правой рукѣ мечъ, и однимъ движеніемъ, мѣрно и стойко, сдерживаетъ порывы дерущихся, онъ неподражаемъ: что-то непобѣдимо-могучее чувствуется въ этой пластичной фигурѣ, и передъ зрителемъ является воплощеніе несокрушимой мужественной силы. Едва сдерживая свой гнѣвъ, строго произноситъ онъ свой приговоръ и, закрывъ плащемъ разбуженную и пришедшую къ нему Десдемону, уводитъ ее въ замокъ.

Третье дѣйствіе—полное торжество искусства Сальвини. Первое подозрѣніе, которое хочетъ вселить Яго въ Отелло, не производитъ на Отелло-Сальвини впечатлѣнія; однако, онъ всетаки задумывается... Въ слѣдующемъ разговорѣ съ Десдемоной онъ уже не тотъ Отелло, какимъ былъ сейчасъ: что-то затаенное какъ будто бы сквозитъ въ его искренности и нѣжности; онъ хочетъ остаться одинъ и, можетъ быть, безсознательно хочетъ слушать Яго. Десдемона уходитъ. Отелло провожаетъ ее глубоко-любящими словами, въ которыхъ уже слышится какое-то безсознательное безпокойство. Онъ садится на авансценѣ къ столу и берется за перо. Яго распрашиваетъ о Кассіо, дѣлаетъ какія-то загадочныя повторенія словъ Отелло. «Кассіо былъ посредникомъ между нами», говоритъ Отелло.—*Право?*—Отелло-Сальвини, чуть-чуть поворачиваясь въ сторону Яго, отчасти съ удивленіемъ говоритъ: «Да. Развѣ онъ не честенъ?»—*Честенъ?* — Отелло-Сальвини оставляетъ перо, поворачивается еще болѣе: «Да, честенъ. Что же ты думаешь?»—*Что думаю?*—Удивленіе Отелло-Сальвини увеличивается въ высшей степени, онъ тревожно распрашиваетъ Яго, какую ужасную мысль скрываетъ онъ, и съ этихъ поръ спокойствіе Отелло-Сальвини исчезаетъ. Когда Яго предупреждаетъ его о ревности, Отелло-Сальвини высказываетъ свой взглядъ на это съ необычайно-гордымъ спокойствіемъ: ему нужно «la proba» (доказательства), а послѣ доказательствъ онъ не можетъ любить; послѣднія его слова сопровождаются сильнымъ пренебрежительнымъ жестомъ.

Яго идетъ далѣе. Отелло слушаетъ его, сдерживая страшное чувство подозрѣнія; но рядомъ съ этимъ чувствомъ является злоба на Яго, который знаетъ объ ужасномъ подозрѣваемомъ безчестіи. Нѣсколько разъ онъ готовъ уже вскочить со стула и броситься на Яго; нѣсколько разъ удерживается... Наконецъ, вскакиваетъ и съ дикимъ экстазомъ хочетъ ударить его, но во-время останавливается, силится сдѣлать улыбку и возвращается. Чтобы судить, насколько это исполняется художественно, нужно видѣть великолѣпную игру Т. Сальвини. Необыкновенно послѣдовательно показываетъ онъ, какъ подозрѣніе и ревность опутываютъ Отелло все болѣе и болѣе и какъ Отелло старается гнать отъ себя эту ужасную мысль. Входитъ Десдемона, и мы видимъ, что, противъ воли Отелло, подозрѣніе его усилилось: онъ не можетъ скрыть его, онъ ссылается на головную боль. Въ слѣдующей сценѣ онъ теряетъ самообладаніе, сердится на Яго, на всѣхъ; онъ чувствуетъ, что жизнь его гибнетъ, и прощается со всѣмъ, что онъ любилъ въ этой жизни. Льюисъ замѣчаетъ, что его исполненіе монолога: «Прости, покой!»—нельзя ста-

вить наравнѣ съ глубокимъ и безличнымъ паѳосомъ Кина, и игра его была утрирована. Я, конечно, не видалъ Кина и не могу сравнивать съ нимъ игру Т. Сальвини, но ни малѣйшей утрировки въ исполненіи имъ этого монолога я не нахожу. Онъ начинаетъ его грустно, почти рыдая, потомъ постепенно воспламеняется, говоритъ страстно, энергично и доходитъ до отчаянія. Яго обращается къ нему. Онъ мгновенно вспоминаетъ, кто былъ виновникомъ этой ужасной муки, и хватаетъ Яго за горло. «Онъ увлекъ своей могучей игрой публику», — говоритъ Льюисъ, — «когда, художественно оттѣняя все развитіе страсти, при словахъ: «Мерзавецъ! ты обязанъ мнѣ доказать развратъ моей жены!»—схватилъ Яго, встряхнулъ его, какъ левъ собаку, и, бросивъ на землю, занесъ уже ногу, чтобъ ударить его... и вдругъ внезапная реакція чувствъ какъ бы сдержала звѣрскій поступокъ, джентльменъ пересилилъ въ немъ животное, и онъ не то съ раскаяніемъ, не то съ отвращеніемъ протянулъ Яго руку, чтобы помочь ему встать... Кинъ былъ ужасенъ въ этой сценѣ, но Сальвини превзошелъ его».

Это была такая минута, когда зрители въ театрѣ задыхались отъ волненія, когда забывались условія сценическаго представленія, и каждый чувствовалъ, что видитъ передъ собою Отелло,—того самаго Отелло, о которомъ мы только читали у Шекспира. Художественная, необыкновенная игра, какъ электрическая искра, воспламенила зрителей, и общій восторгъ, вырвавшійся изъ стѣсненной волненіемъ груди, привѣтствовалъ великаго актера. Такія минуты не забываются никогда.

Прекрасно ведетъ Т. Сальвини слѣдующую сцену съ Яго, гдѣ уже совершенно овладѣваетъ собою. Слова: «О, крови, крови, крови!»—онъ говоритъ не бѣшенно, но съ затаеннымъ, скрытымъ нетерпѣніемъ. Многіе (въ томъ числѣ и Льюисъ) его за это упрекаютъ, но совершенно неосновательно: разъ Отелло овладѣлъ собою, онъ уже не можетъ говорить съ такимъ бѣшенствомъ, какъ раньше.

Также прекрасно показываетъ Т. Сальвини усиленіе ревности въ слѣдующей сценѣ съ Десдемоной, когда узнаетъ, что подареннаго имъ платка у нея нѣтъ.

Прекрасную сцену, гдѣ Отелло падаетъ въ изступленіи и гдѣ онъ потомъ подслушиваетъ разговоръ Кассіо и Яго, Т. Сальвини выбрасываетъ. Такъ какъ онъ при своемъ развитіи и изученіи не могъ не понимать, что въ этой сценѣ ревность Отелло доходитъ до послѣднихъ предѣловъ, что вся ея сила выражается здѣсь особенно рельефно и страшно, то приходится признать, что и этотъ выпускъ «дѣлается для избѣжанія трудностей».

Весьма художественно проводитъ онъ сцену чтенія письма изъ Венеціи; постоянный переходъ отъ ненависти къ гнѣву, отъ сарказма къ бѣшенству у него здѣсь превосходенъ.

Въ слѣдующей сценѣ трагедіи (д. IV, сц. 2) онъ дѣлаетъ перестановку: сцена начинается словами Эмиліи: «Боже! что задумалъ этотъ человѣкъ?»— и продолжается по порядку до конца, послѣ чего возвращается къ началу (разговоръ Отелло и Эмиліи), и тогда идетъ вся выпущенная часть. У Шекспира внутренняя связь между частями этой сцены такова: Отелло старается узнать отъ Эмиліи, не замѣчала ли она чего-нибудь за Дездемоной; послѣ ея отрицательнаго отвѣта онъ рѣшается переговорить съ самой Дездемоной; послѣ разговора съ нею, окончившагося оскорбленіями, онъ вызываетъ Эмилію и оскорбляетъ также ее; вотъ почему Эмилія и спрашиваетъ: «Боже! что задумалъ этотъ человѣкъ?»; пораженная словами Отелло, Дездемона долго не можетъ придти въ себя, но потомъ обращается къ первому встрѣчному — къ Яго, прося его помирить ее съ мужемъ, причемъ разсказываетъ о томъ, какъ Отелло оскорбилъ ее: «Я не могу сказать «развратница»,—мнѣ гадко, едва я произнесу это слово». По перестановкѣ Т. Сальвини, какъ растерянность Дездемоны въ сценѣ съ Эмиліей является послѣдствіемъ какихъ-то будто бы раньше бывшихъ оскорбленій, которыхъ мы не слыхали, такъ и жалобы Дездемоны Яго—относятся къ этимъ бывшимъ раньше оскорбленіямъ; между тѣмъ, только послѣ этихъ разговоровъ и жалобъ мы слышимъ изъ устъ Отелло оскорбленія, какъ слышимъ и слово «развратница». Нѣтъ сомнѣнія, что такая перестановка нарушаетъ внутреннюю послѣдовательность сценъ трагедіи, правдоподобіе и художественный интересъ. Не думаю, чтобы Т. Сальвини дѣлалъ это ради эффектнаго окончанія IV-го дѣйствія; но, во всякомъ случаѣ, измѣнять послѣдовательность сценъ въ трагедіяхъ Шекспира—значитъ не признавать за Шекспиромъ художественнаго творчества, для котораго внутренняя связь сценъ трагедіи является однимъ изъ существенныхъ условій.

Разговоръ съ Эмиліей въ этой сценѣ Т. Сальвини ведетъ съ мучительнымъ недовѣріемъ, постоянно колеблясь и подозрѣвая. Вотъ онъ остается съ женой. Невыносимо горько ему выпытывать отъ нея признаніе, онъ не выдерживаетъ, онъ плачетъ. Но, когда Дездемона подходитъ къ нему съ ласкою, онъ съ негоданіемъ отталкиваетъ ее и вызываетъ Эмилію; полный презрѣнія, ненависти, бросаетъ онъ къ ея ногамъ кошелекъ съ деньгами и быстро уходитъ. Каждое движеніе строго осмысленно, мимика превосходна, гнетущее, подавляющее состояніе духа выражено рельефно и поразительно.

Мы подходимъ къ V-му дѣйствію.... и снова встрѣчаемъ пропускъ: вся первая сцена выброшена. Не говоря уже о томъ, что отъ такихъ выпусковъ страдаетъ цѣльность пьесы, что, напримѣръ, въ этой сценѣ обрисовывается весь Яго, вся его разсчетливая умная натура, необходимо замѣтить, что даже для самого Отелло эта сцена имѣетъ огромное значеніе: присутствуя при удачномъ исполненіи порученнаго Яго убійства, онъ въ восторгѣ отъ честности Яго, онъ называетъ его учителемъ въ мщеніи за позоръ, и *эта сцена подкрѣпляетъ въ немъ рѣшимость убійства Дездемоны.* Какъ бы взамѣнъ выпущенной сцены, присоединяется къ пятому дѣйствію послѣдняя сцена IV-го дѣйствія, начинающаяся словами Эмиліи: «Ну, что теперь? Онъ, кажется, мягче, чѣмъ былъ?».

Пятое дѣйствіе производитъ потрясающее впечатлѣніе. Отелло-Сальвини входитъ тихо, осторожно, но твердо и рѣшительно. Онъ страшно-спокоенъ. Вотъ онъ снимаетъ мечъ свой: онъ не хочетъ проливать кровь,—ему невыносимо это зрѣлище... но она должна умереть. Онъ хочетъ задуть свѣчу... и съ тоскою, съ чувствомъ подавляющей грусти думаетъ, зажжетъ ли онъ снова свѣтильникъ той жизни, которую хочетъ сейчасъ разрушить... Любовь зоветъ его къ Дездемонѣ, онъ цѣлуетъ ее и плачетъ, и снова цѣлуетъ... Дездемона просыпается. Онъ начинаетъ волноваться. Большими задержанными шагами ходитъ онъ въ глубинѣ сцены; нѣсколько разъ онъ готовъ броситься на нее, но овладѣваетъ собою... Когда же Дездемона плачетъ объ убитомъ Кассіо, сознаніе оставляетъ Отелло; онъ подходитъ къ ней, съ страшной силой вцѣпляется ей въ волосы, быстро увлекаетъ ее, почти несетъ, за занавѣсъ кровати... и все кончено. Стучится Эмилія. Отелло-Сальвини быстро, выставивъ голову изъ-за занавѣски, сильно и громко спрашиваетъ: «Кто тамъ?». Лицо его въ этомъ мигъ ужасно: это—тигръ, который только что растерзалъ добычу и думаетъ, что ее отнимутъ. Льюисъ находитъ, что Отелло-Сальвини въ V-мъ актѣ «не былъ похожъ на человѣка, который рѣшился на убійство жены, какъ на великую жертву,—въ немъ не было и слѣда ужаснаго спокойствія роковой рѣшимости». Измѣнилъ ли Т. Сальвини съ тѣхъ поръ свою игру, или Льюисъ ошибался, но, во всякомъ случаѣ, необходимая доза рѣшимости въ игрѣ Т. Сальвини очевидна. Спокойствіе же, по моему мнѣнію, возможно только до тѣхъ поръ, пока Дездемона не проснулась; послѣ этого, какова бы ни была рѣшимость убійства, Отелло не можетъ быть спокоенъ: присутствіе Дездемоны, его прежняя любовь къ ней волнуютъ его необычайно и безконечно. По мнѣнію Шекспира, это должно быть именно такъ: Дездемона

говоритъ Отелло: «Зачѣмъ кусаешь ты свою нижнюю губу? Какая-то кровавая страсть заставляетъ дрожать твое тѣло».

Твердо и увѣренно отстаиваетъ Отелло-Сальвини свою правоту передъ Эмиліей; но когда узнаетъ истину, онъ бросается къ Десдемонѣ, полный невыразимаго отчаянія. Видя подозрительное поведеніе Яго, онъ присматривается, какъ-то съеживается, точно тигръ, готовый броситься на добычу, злобнымъ шепотомъ произноситъ слова: «Я смотрю на ноги его»—и, схвативъ мечъ у перваго попавшагося солдата, въ одинъ прыжокъ перескакиваетъ къ Яго и убиваетъ его. При этомъ опять передѣлка текста: Яго *не ранитъ* Эмиліи, и она *не умираетъ*; Отелло *не только ранитъ* Яго, но и *убиваетъ* его. Для чего сдѣлано *это* измѣненіе, я уже рѣшительно не понимаю.

Послѣдній монологъ Отелло-Сальвини говоритъ грустно, съ томительной тоской; онъ даже плачетъ... Потомъ, быстро оправившись и остановивъ идущихъ къ двери Лодовико и другихъ, онъ пламенно произноситъ свой разсказъ о туркѣ и перерѣзываетъ себѣ горло круглымъ ятаганомъ. Остальная часть сцены выпускается.

Обозрѣвая вообще исполненіе роли Отелло, я могу замѣтить слѣдующее:

Относительно внѣшности—для меня, по крайней мѣрѣ—образъ Шекспировскаго Отелло слился съ образомъ Т. Сальвини въ этой роли (это же, впрочемъ, говорилъ мнѣ и незабвенный С. А. Юрьевъ). Вѣрные костюмы, правильная гримировка (усы и маленькая мавританская борода), свѣтло-коричневый цвѣтъ лица, могучая, сильная осанка—все это прекрасно гармонировало съ внутренней стороной исполненія и характеромъ Шекспировскаго Отелло. Относительно внутренней стороны исполненія, въ противоположность исполненію роли Гамлета, нельзя не замѣтить, *во-первыхъ*, полной, безукоризненной выдержанности роли. Передъ нами отъ начала до конца стоялъ человѣкъ со всѣми качествами, приписанными ему Шекспиромъ,—человѣкъ живой, цѣльный, неизмѣняющій своей натурѣ: актеръ исчезъ въ своемъ созданіи. Мы видѣли этого человѣка спокойнымъ и любящимъ, гнѣвнымъ и смущеннымъ подозрѣніями, ревнующимъ до безконечности и рѣшившимся на убійство жены, видѣли раскаявшимся и оплакивающимъ свою ошибку и, наконецъ, умирающимъ; но во все это время, во всемъ этомъ разнообразіи чувствъ и градаціи ихъ развитія ни разу не исчезалъ именно тотъ Отелло, который былъ въ началѣ. Это полное отождествленіе себя съ задуманнымъ типомъ есть свойство только великихъ сценическихъ талантовъ. *Во-вторыхъ*, насколько въ роли Гамлета не доставало задушевности, настолько въ роли Отелло мы были пора-

жены ея обиліемъ. Монологъ: «Ея отецъ любилъ меня», сцена съ Десдемоной на Кипрѣ—полны безпредѣльной любви и нѣжности. *Въ третьихъ*, въ противоположность роли Гамлета, роль Отелло, отдѣланная необычайно тонко въ деталяхъ, оттѣненная благородствомъ и силой характера и воли, умѣньемъ владѣть собою, несмотря на пламенную, огненную душу, честностью, прямотою и самымъ строгимъ понятіемъ долга, была проникнута одной руководящей идеей—любовью къ Десдемонѣ. Эта любовь, всѣ ея послѣдствія и вліянія переданы были Т. Сальвини превосходно.

Исполненіе роли Отелло сразу поставило Т. Сальвини въ моихъ глазахъ на пьедесталъ великаго актера-художника, какимъ онъ для меня и остается.

В) «Макбетъ» [1]).

Въ своей брошюрѣ—«О духѣ отца Гамлета въ Шекспировской трагедіи»—я доказывалъ, между прочимъ, что вѣдьмы въ «Макбетѣ» по отношенію къ отдѣльнымъ лицамъ есть галлюцинація. Съ этой точки зрѣнія, первую же сцену Макбета съ ними слѣдуетъ вести въ высшей степени возбужденно,—возбужденнымъ Макбетъ и входитъ на сцену: пылъ битвы разгорячилъ его, побѣды льстятъ его самолюбію, честолюбіе разгорается, ему рисуются почести и награды за подвиги на войнѣ; рядомъ съ этимъ въ немъ, благодаря зловѣщему грому, дѣлающему день и страшнымъ, и прекраснымъ (foul and fair),

---

[1]) Въ трагедіи Шекспира «Макбетъ» въ представленіяхъ Т. Сальвини были сдѣланы слѣдующіе пропуски и измѣненія: 1) *Д. I, сц. 1 и сц. 3* происходятъ не въ открытомъ мѣстѣ и не въ степи, какъ у Шекспира, а въ ущельи.—2) *Д. II, сц. 3* (пропущенъ монологъ привратника и конецъ сцены—разговоръ между Малькольмомъ и Дональбайномъ).—3) *Д. II, сц. 4* (пропущена).—4) *Въ Д. III, сц. 1* лэди Макбетъ не входитъ на сцену.—5) *Д. III, сц. 2* (выпущенъ разговоръ лэди Макбетъ со слугою и сокращенъ послѣдній монологъ Макбета, въ которомъ онъ скрываетъ отъ жены задуманное убійство Банко).—6) *Д. III, сц. 5* (выпущена).—7) *Д. III, сц. 6* (выпущена).—8) *Д. IV, сц. 1* (выпущено появленіе Гекаты).—9) *Д. IV, сц. 2* (выпущена).—10) *Д. IV, сц. 3* (выпущено появленіе доктора).—11) *Д. V, сц. 1* (пропущена съ ухода лэди Макбетъ).—12) *Д. V, сц. 2* (пропущена).—13) *Д. V, сц. 4* (выпущена). Сцены 3 и 5 соединены въ одну и происходятъ въ комнатѣ. Сцены 6, 7 и 8 также соединены въ одну.—14) Макбетъ, убивъ Сиварда, *не уходитъ*. Съ перваго выхода Макдуффа *пропущено* до словъ его: «Воротись, адская собака, воротись!». Сражаясь съ Макдуффомъ, Макбетъ *не уходитъ*; они сражаются на сценѣ до конца, и когда Макдуффъ убиваетъ Макбета, то прямо говоритъ: «Привѣтъ тебѣ, король, ибо ты сдѣлался имъ!». Пьеса оканчивается крикомъ: «Да здравствуетъ король Шотландіи!». Такимъ образомъ, въ «Гамлетѣ» 16 пропусковъ и измѣненій, въ «Отелло» — 11 и въ «Макбетѣ»—14.

разыгрывается суевѣріе: онъ думаетъ, что такой зловѣщій день не спроста. И вотъ изъ комбинаціи этихъ двухъ ощущеній, при сильномъ нервномъ возбужденіи, составляются образы «вѣщихъ сестеръ», съ одной стороны, служа выраженіемъ его нервной тревоги, съ другой—выражая его честолюбивыя стремленія. Насъ не должно смущать то обстоятельство, что вѣдьмы въ трагедіи являются и безъ Макбета: я уже указывалъ въ упомянутой брошюрѣ, что рядомъ съ психологическимъ значеніемъ онѣ имѣютъ еще и другой смыслъ: внося ихъ въ трагедію, Шекспиръ, повидимому, хотѣлъ представить цѣльную картину той эпохи, со всѣми ея отличительными чертами, и потому въ образѣ вѣдьмъ сохранилъ одну изъ характерныхъ чертъ того времени—суевѣріе. При внимательномъ изученіи трагедіи нельзя не замѣтить, что суевѣріе играетъ въ ней большую роль: суевѣрна *лэди Макбетъ*, которая принимаетъ карканье ворона за зловѣщее предсказаніе гибели Донкана; суевѣренъ *Россе*, который видитъ въ скопленіи тучъ нахмуренное чело неба; суевѣренъ 80-ти-лѣтній *старикъ*, который видитъ зловѣщій признакъ въ томъ, что соколъ былъ схваченъ совой, когда гордо парилъ въ высотѣ; суевѣренъ *Банко*, суевѣрный страхъ котораго воплощается въ образѣ вѣдьмъ; наконецъ, суевѣренъ самъ *Макбетъ*, видящій вѣдьмъ, вѣрящій имъ, вѣрящій, что судьба его извѣстна впередъ и что жизнь его обезпечена, пока съ нимъ не встрѣтится человѣкъ, «не рожденный женщиной». Совершенно естественно Шекспиръ хотѣлъ сохранить такую характерную черту изображаемой эпохи; въ пятой сценѣ III-го дѣйствія и въ первой сценѣ IV-го дѣйствія онъ и представилъ вѣдьмъ именно въ томъ видѣ, какъ въ нихъ въ то время вѣровали. Но, повторяю, по отношенію къ отдѣльнымъ лицамъ онѣ являются галлюцинаціей и ни въ томъ, ни въ другомъ случаѣ вовсе не представляютъ собою ничего объективнаго. Т. Сальвини, повидимому, не придаетъ вѣдьмамъ этого психологическаго смысла: при его исполненіи вѣдьмы являются, какъ нѣчто объективно существующее въ природѣ, и сцену съ ними онъ ведетъ скорѣе съ удивленіемъ и любопытствомъ, чѣмъ съ тою страстностью и съ тѣмъ нервнымъ возбужденіемъ, которыя служатъ источникомъ галлюцинаціи. Это—*его первая ошибка.*

Вторая его ошибка въ томъ, что, изображая честолюбіе, онъ показываетъ своей игрой, будто источникъ этого честолюбія—предсказанія вѣдьмъ, будто эти предсказанія — источникъ всѣхъ его дальнѣйшихъ поступковъ. Напротивъ, въ Макбетѣ *источникъ* всѣхъ его дѣйствій—честолюбіе и суевѣріе; вѣдьмы же и ихъ предсказанія есть *результатъ* сильнаго возбужденія этихъ

ощущеній. Честолюбіе — основная черта характера Макбета, а не страсть, навѣянная чѣмъ-то постороннимъ. Макбетъ долженъ выйти на сцену, уже одержимый честолюбіемъ, но не долженъ воспріять его отъ предсказаній вѣдьмъ. Актеру въ высшей степени трудно выйти безъ подготовительныхъ сценъ въ такомъ страшно-возбужденномъ—честолюбіемъ и суевѣрнымъ страхомъ—состояніи, при какомъ возможна галлюцинація; но эту трудность необходимо преодолѣть.

Мысль объ убійствѣ оживляетъ Макбета и даетъ направленіе всей его душевной дѣятельности (д. II, сц. 1), разгоряченная фантазія рисуетъ ему кинжалъ, и у него снова происходитъ галлюцинація. Монологъ съ кинжаломъ Т. Сальвини передаетъ съ замѣчательной психологической вѣрностью (невольно думаешь, какъ бы чудно изобразилъ онъ галлюцинацію въ сценѣ съ вѣдьмами, если бы смотрѣлъ на нихъ правильно!), но онъ нисколько не подготовляетъ этого момента предыдущими сценами, какъ, напримѣръ, сцену съ Яго въ III-мъ дѣйствіи «Отелло»; галлюцинація происходитъ у него вдругъ, неожиданно. Это—*его третья ошибка.*

Слышенъ звонокъ. Рѣшимость Макбета воспламеняется, и онъ быстро идетъ къ Дѣнкану. Ощупью входитъ на сцену лэди Макбетъ, ожидая окончанія... Вотъ раздается глухой крикъ, отворяется дверь, выбѣгаетъ Макбетъ-Сальвини, въ ужасѣ, стараясь скорѣе удалиться отъ страшнаго мѣста убійства и въ то же время увѣриться, счастливо ли оно окончено: онъ выбѣгаетъ быстро, но не отводя глазъ отъ оставленныхъ имъ комнатъ. Въ темнотѣ онъ сталкивается съ женой и отъ неожиданности издаетъ страшный, раздирающій, испуганный крикъ; но, видя, что это — жена, тотчасъ же останавливается и шепотомъ, испуганно произноситъ: «тс!». Сцена ведется потрясающе. Тревожно, съ воплемъ передаетъ онъ женѣ свои ощущенія и тайный голосъ совѣсти; при этомъ слова: «Не спите больше» и т. д. — произноситъ высокимъ теноровымъ голосомъ, что производитъ чрезвычайно непріятное впечатлѣніе. Льюисъ упрекаетъ его за это и въ «Гладіаторѣ», гдѣ онъ «зашелъ такъ далеко, что произнесъ разсказъ колдуньи высокимъ женскимъ голосомъ». Мнѣ кажется, что упомянутыя слова въ «Макбетѣ» слѣдуетъ произносить или глухимъ низкимъ голосомъ, или шепотомъ, потому что только въ такомъ случаѣ они могутъ передать неопредѣленный тревожный ужасъ, испытываемый въ это время Макбетомъ.

Съ принужденной улыбкой, переодѣтый, выходитъ Макбетъ-Сальвини въ слѣдующей сценѣ и, пересиливая себя, съ напускной готовностью, желая

проводить Макдуффа, идетъ къ комнатамъ короля; но вдругъ... нога ему измѣняетъ (этотъ моментъ въ исполненіи Т. Сальвини—чудо искусства!), онъ слегка, незамѣтно для другихъ, поскальзывается и, принудивъ себя любезно улыбнуться, граціозно рукой приглашаетъ Макдуффа первымъ войти въ дверь. Выйдя изъ затруднительнаго положенія, чуть-чуть не погубившаго его, онъ быстро оправляется и до конца сцены превосходно владѣетъ собою.

Прекрасно ведетъ онъ сцену съ убійцами (Д. III, сц. 1). Осторожно, стараясь возбудить въ нихъ личную ненависть къ Банко и оправдать себя, поручаетъ онъ имъ убійство, но, когда они съ рабскимъ униженіемъ хотятъ поцѣловать его мантію, что-то похожее на совѣсть вдругъ вспыхиваетъ въ немъ: съ чувствомъ гадливости отстраняется онъ отъ нихъ и указываетъ на двери.

Привѣтливо, любезно входитъ онъ, сопровождаемый свитой, въ тронный залъ. Направо отъ зрителей отодвигается занавѣска, показывается убійца Банко, и Макбетъ-Сальвини, узнавъ о бѣгствѣ Флинса, сразу падаетъ духомъ и мѣняется, какъ человѣкъ, вдругъ потерявшій всѣ свои надежды. Въ то же время мерещатся ему и двадцать смертельныхъ ранъ, нанесенныхъ Банко, воображеніе работаетъ стремительно, душевное волненіе растетъ... и на стулѣ, гдѣ хочетъ сѣсть, онъ видитъ Банко съ двадцатью зіяющими ранами. Дикая энергія жены заставляетъ его придти въ себя; духъ исчезаетъ. Онъ бравируетъ, пьетъ за здоровье Банко, но тутъ-то и попадаетъ опять во власть воображенія: снова грезится ему убитый, и онъ снова теряетъ самообладаніе. Сцена ведется такъ: столъ посреди сцены; мѣста для Макбета и его жены по серединѣ стола, лицемъ къ зрителямъ; переговоривъ съ убійцей, Макбетъ-Сальвини заходитъ за столъ и, когда лэди Макбетъ приглашаетъ его сѣсть, онъ подходитъ къ своему мѣсту, взглядываетъ въ лицо Банко (который появляется гораздо раньше, что, кстати сказать, весьма несообразно) и, въ ужасѣ, бѣжитъ спиною къ зрителямъ на авансцену. Во второй разъ появляется духъ Банко, когда Макбетъ уже сидитъ за столомъ. Духъ появляется на авансценѣ: сначала опускается люкъ, потомъ медленно и чинно выдавливается оттуда блѣдная фигура Банко, которая, по прошествіи нѣкотораго времени, также чинно исчезаетъ, а закрывающееся за нею отверстіе люка, такъ сказать, стушевываетъ слѣды ея появленія. Несмотря на всю прелесть игры Т. Сальвини въ этой сценѣ, страшный недостатокъ составляетъ то, что онъ показываетъ своей игрой, будто съ нимъ происходитъ *не галлюцинація*. Это — *его четвертая ошибка*. Во-первыхъ, духъ появляется

раньше, чѣмъ онъ видитъ его; во-вторыхъ, онъ заглядываетъ духу въ лицо, а сначала видитъ его затылокъ, почему и думаетъ, что «столъ полонъ»; въ третьихъ, не показываетъ измѣненія въ душевномъ состояніи передъ исчезновеніемъ духа. Духъ долженъ появляться въ тотъ мигъ, когда Макбетъ его видитъ, а не раньше; въ этотъ же мигъ должны видѣть духа и зрители. Слова: «Столъ полонъ»—Макбетъ говоритъ не потому, что духъ Банко занимаетъ его мѣсто, а потому, что онъ самъ не помнитъ, что говоритъ: *онъ думаетъ совсѣмъ о другомъ*; еслибъ онъ въ это врѣмя смотрѣлъ на свое мѣсто и сказалъ бы: «Столъ полонъ», увидя *именно это мѣсто* занятымъ, онъ, разумѣется, видѣлъ бы и духа именно въ этотъ моментъ. Между тѣмъ, у Шекспира Макбетъ видитъ духа только тогда, когда ему *указываютъ* на свободное мѣсто, и онъ, спрашивая: «Гдѣ?», взглядываетъ на свой стулъ. Ясно, что Макбетъ упомянутыя слова: «Столъ полонъ»—говоритъ разсѣянно, занятый какою-то неотступною мыслью, даже не смотря на столъ. Со стороны Макбета говорить сознательно эти слова было бы весьма странно, потому что онъ, какъ король, не могъ быть лишенъ мѣста за столомъ: на королевское мѣсто никто изъ присутствующихъ не рѣшился бы сѣсть. Смотря на свое кресло сзади и видя затылокъ духа, а потомъ взглядывая ему въ лицо, Т. Сальвини опять показываетъ, что духъ Банко не есть нѣчто субъективное, не есть порожденіе болѣзненно-напряженной фантазіи, а что-то объективно въ природѣ существующее. При исчезновеніи духа мы также не видимъ въ Т. Сальвини душевной перемѣны, показывающей, что исчезли необходимыя условія галлюцинаціи. Здѣсь не будетъ возраженіемъ то, что духъ Банко по тексту трагедіи появляется гораздо раньше, чѣмъ Макбетъ его видитъ: въ трагедіяхъ Шекспира многія ремарки были вставлены позднѣе, и трудно сказать, ему ли принадлежитъ эта ремарка; весьма возможно, что какой-нибудь издатель или комментаторъ, стараясь объяснить слова Макбета: «Столъ полонъ», заставилъ духа Банко явиться заблаговременно. Во всякомъ случаѣ, нельзя стѣсняться ремарками, противорѣчащими психологическимъ законамъ.

Въ сценѣ съ вѣдьмами, въ IV-мъ дѣйствіи, мы снова видимъ въ Макбетѣ-Сальвини удивленіе, любопытство, нѣкоторый страхъ, но не видимъ того громаднаго нервнаго возбужденія, которое необходимо для галлюцинаціи. Самый обморокъ, въ который падаетъ онъ передъ исчезновеніемъ вѣдьмъ, могъ бы служить изображеніемъ полнаго упадка силъ, вслѣдствіе ихъ страшной напряженности; но, при его способѣ веденія сцены, этотъ обморокъ — не

больше, какъ эффектное сценическое положеніе, и болѣе глубокаго значенія не имѣетъ.

Превосходно выходитъ у Т. Сальвини та напряженная дѣятельность, та страстная горячка, съ которой Макбетъ ожидаетъ сраженія и готовится къ защитѣ. Всѣ нервы у него возбуждены, лицо постоянно мѣняется, глаза блестятъ: въ немъ видна рѣшимость, но рѣшимость не спокойная, не ледяная, а лихорадочная упрямая настойчивость и жажда биться, изъ-за которыхъ сквозитъ какая-то роковая растерянность.

Извѣстіе о смерти жены заставляетъ его поникнуть на время головой; на этотъ моментъ онъ обращаетъ особенное вниманіе и во всей пьесѣ показываетъ, что любитъ лэди Макбетъ. Мы видимъ это при первой ихъ встрѣчѣ послѣ битвы: мягкость, нѣжность и ласка сквозятъ черезъ суровую воинственную наружность Макбета-Сальвини. Онъ постоянно слушаетъ жену, постоянно ей повинуется. Теперь онъ произноситъ о ней грустно и горько нѣсколько словъ, онъ почти готовъ зарыдать, но старается сейчасъ же овладѣть собою, дѣлаетъ страшное усиліе, топаетъ ногой, встряхивается и берется за шлемъ. Онъ чувствуетъ, что силы его оставляютъ.

Вотъ онъ выходитъ въ поле вооруженный и сражается съ Макдуфомъ. Я коснусь этого момента нѣсколько подробнѣе. Т. Сальвини на сценѣ превосходно владѣетъ оружіемъ; но—что всего замѣчательнѣе—онъ бьется всегда сообразно съ характеромъ изображаемаго лица. Когда въ «Гамлетѣ» онъ бьется на рапирахъ съ Лаэртомъ, вы видите передъ собою человѣка, въ совершенствѣ владѣющаго этимъ искусствомъ, но личный характеръ котораго придаетъ поединку извѣстный своеобразный оттѣнокъ: Гамлетъ горячъ, толстъ и страдаетъ одышкой; вотъ эти свойства и передаетъ Т. Сальвини въ поединкѣ. Онъ нападаетъ на Лаэрта съ волненіемъ, съ неудержимымъ пыломъ, онъ увлекается, хотя ни разу не нарушаетъ правилъ фехтованія; его полнота, очевидно, мѣшаетъ ему, его одышка слышна во всемъ театрѣ. Тотъ же Т. Сальвини въ роли Макбета бьется на мечахъ совершенно иначе. Не говоря уже о томъ, что и самый родъ оружія измѣняетъ внѣшнюю форму поединка, мы видимъ въ самой манерѣ нѣчто другое. Гамлетъ бился просто, какъ любитель этого искусства, хотя сильно увлекался и нападалъ часто съ излишнею горячностью. Макбетъ бьется на жизнь или на смерть, отчаянно и сильно; каждый ударъ его могучъ и смертеленъ; всѣ его позы геройски-мужественны и стойки. Но, когда этотъ же самый Макбетъ узнаетъ, что именно Макдуффъ и есть «не рожденный женщиной» человѣкъ, когда послѣ

этого Макбетъ снова бросается на Макдуффа, вы видите, что сквозь эту наружную силу и пылъ уже просвѣчиваетъ какая-то надорванность, вы видите, что Макбетъ старается биться изо всей силы, но онъ уже сломился: онъ нѣсколько разъ промахивается, самое отчаяніе его ничтожно и безплодно. Нельзя вообразить себѣ той тонкости, съ которою отдѣлываетъ Т. Сальвини это мгновеніе битвы, если не видѣть его въ роли Макбета.

Поединокъ кончается тѣмъ, что Макдуффъ, пользуясь неловкимъ ударомъ Макбета, отстраняетъ его мечъ своимъ и лѣвой рукой поражаетъ его въ грудь ножемъ.

Общее исполненіе роли Макбета таково:

Внѣшность Т. Сальвини въ этой роли превосходна. Замѣчательно красивая фигура, мужественная, пластически-граціозная, идетъ какъ къ личности великаго полководца, такъ и къ личности короля. Т. Сальвини надѣваетъ для этой роли рыжеватый, свѣтлый парикъ и такіе же бороду и усы. Шотландскіе костюмы его—великолѣпны. Гримировка мужественнаго краснваго лица безукоризненна. Но ошибка Т. Сальвини въ томъ, что онъ не измѣняетъ гримировки въ теченіе всей пьесы, тогда какъ дѣйствіе происходитъ въ ней на протяженіи болѣе 17-ти лѣтъ. Относительно внутренней стороны исполненія нельзя не замѣтить, что оно отличалось почти такою же выдержанностью, какъ исполненіе роли Отелло. Оставляя въ сторонѣ указанныя мною ошибки, роль *по плану самого Т. Сальвини* была исполнена цѣлостно и художественно. Каждая часть роли, каждая сцена была отдѣлана (опять таки по плану самого Т. Сальвини) до мельчайшихъ подробностей, и всѣ эти сцены были связаны идеей любви къ лэди Макбетъ и идеей честолюбія. Роль получила своеобразный характеръ, и исполненіе дало цѣльный типъ, созданный въ полной гармоніи съ его теоретическимъ пониманіемъ. Но — странно! — того очарованія, того захватывающаго духъ волненія, какое мы испытывали отъ исполненія роли Отелло, здѣсь не было...

Мой трудъ собственно конченъ. Сознавая всю отвѣтственность за него, я вмѣстѣ съ тѣмъ радуюсь возможности подтвердить на примѣрѣ великаго художника справедливость всѣхъ моихъ идеальныхъ требованій отъ Шекспировскаго актера: 1) широкаго образованія, 2) способности понимать Шекспира и 3) способности изображать понятое. Не разбирая этихъ требованій подробно (это я сдѣлалъ въ другомъ очеркѣ), я скажу только, что, напримѣръ, въ

исполненіи роли Отелло, за исключеніемъ возстановленія полнаго текста трагедіи, я не вижу возможности требовать отъ Т. Сальвини чего-либо сверхъ того, что онъ даетъ. По моему глубокому убѣжденію, такое исполненіе есть образецъ сценическаго искусства, есть та степень совершенства въ немъ, на какую способенъ только истинный артистъ-художникъ.

Высказывая это, я пользуюсь случаемъ выразить Т. Сальвини, какъ артисту, безконечную благодарность за тѣ великія минуты эстетическаго восторга, которыя я переживалъ подъ вліяніемъ его чудной, превосходной игры, за тѣ мгновенія радости и счастья, которыя такъ рѣдки для меня въ мірѣ современнаго искусства. Игра Т. Сальвини останется всегда однимъ изъ лучшихъ воспоминаній въ моей жизни: она перенесла меня хоть на нѣсколько мгновеній въ тотъ идеальный міръ искусства, который очищаетъ насъ отъ докучливыхъ житейскихъ дрязгъ и мелочей, заставляетъ забыть на время горькое, невыносимое зрѣлище современнаго паденія искусства и снова поднимаетъ въ душѣ всю энергію для служенія ему.

Мое общее заключеніе о Томмазо Сальвини таково:

1) Я согласенъ съ Льюисомъ, что у него «прекрасное и необыкновенно выразительное лицо, гордая и граціозная осанка, удивительная способность выражать глубоко-трагическія чувства, прекрасный, рѣдкій голосъ и дикція, подобную которой слышишь въ жизни разъ-два, не больше», что тонъ, тембръ и ритмъ рѣчи у него замѣчательно выработаны.

Но 2) я прибавлю, что нельзя не указать на его замѣчательную выработку пластики: каждое движеніе Т. Сальвини можетъ служить сюжетомъ для картины, каждая поза—оригиналомъ скульптурнаго произведенія.

3) Т. Сальвини—художникъ въ истинномъ и обширномъ смыслѣ этого слова. Поднимаясь въ роли Отелло до высоты художественнаго совершенства, онъ въ двухъ другихъ Шекспировскихъ роляхъ (и въ Макбетѣ гораздо болѣе) даетъ множество художественно исполненныхъ сценъ.

4) Онъ—въ полномъ смыслѣ слова Шекспировскій актеръ. У него есть всѣ данныя (и притомъ въ большомъ развитіи и сочетаніи) для изображенія Шекспировскихъ характеровъ, и я глубоко убѣжденъ, что истинная сфера дѣятельности Т. Сальвини—Шекспировскія трагическія роли.

5) Въ игрѣ Т. Сальвини я вижу необыкновенную способность отождествлять себя съ задуманнымъ типомъ; причемъ въ роляхъ Отелло и Макбета это отождествленіе достигаетъ великихъ результатовъ, такъ какъ и пониманіе этихъ характеровъ (исключая нѣсколькихъ частностей въ Макбетѣ) у него

правильно; въ «Гамлетѣ» отождествленіе гораздо слабѣе, и притомъ пониманіе характера, какъ мы видѣли, неправильно.

6) Игра Т. Сальвини въ высшей степени выработана и обдумана до мелочей. Его честное, добросовѣстное отношеніе къ дѣлу и любовь къ своему искусству—внѣ сомнѣнія. Его игра, постоянно совершенствуемая, блестящимъ образомъ доказываетъ всю ложность недавно высказаннаго однимъ «критикомъ» мнѣнія, будто отъ частаго повторенія исполненія сценическихъ характеровъ впечатлѣніе все болѣе и болѣе слабѣетъ; эта игра блестящимъ образомъ доказываетъ, что истинный художникъ никогда не повторяется и что какъ бы часто намъ ни приходилось видѣть художественную игру великаго таланта въ одной и той же роли, впечатлѣніе не только не слабѣетъ, но дѣлается съ каждымъ разомъ глубже и сильнѣе.

7) Вслѣдствіе всего этого, я признаю Т. Сальвини необыкновеннымъ, великимъ талантомъ и замѣчательно умнымъ актеромъ; причемъ и талантъ, и умъ его развиты образованіемъ и изученіемъ искусства.

8) Рядомъ съ этими крупными достоинствами я вижу въ немъ два недостатка, мѣшающіе ему быть безупречнымъ: а) вопреки своему художественному образованію, онъ при изученіи Шекспировскихъ характеровъ часто относится къ изучаемому съ «предвзятыми теоріями», вслѣдствіе чего, напримѣръ, неправильно смотритъ на эпоху Шекспира, дѣлаетъ въ Шекспирѣ измѣненія и безконечные пропуски и т. д. (особенно я не могу простить ему этихъ пропусковъ и думаю вмѣстѣ съ Льюисомъ, что они дѣлаются только «для избѣжанія трудностей»); б) въ художественномъ образованіи Т. Сальвини замѣчается нѣкоторое отсутствіе системы, которое и служитъ источникомъ его постоянныхъ противорѣчій самому себѣ, какъ между теоретическими соображеніями и выводами изъ нихъ, такъ и между теоретическимъ пониманіемъ и практическимъ исполненіемъ на сценѣ.

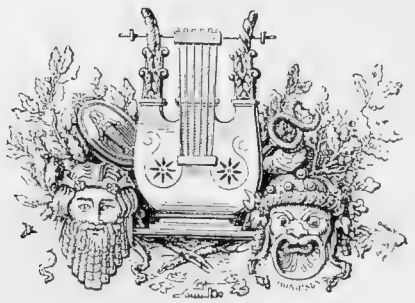
Я смѣло рѣшаюсь указать на эти недостатки потому, что мое безграничное уваженіе и любовь къ таланту Т. Сальвини жаждутъ видѣть его игру свободною отъ малѣйшихъ ошибокъ и заблужденій: любовь ищетъ въ предметѣ своемъ совершенства.

Радостно вновь переживая въ этомъ очеркѣ минувшія впечатлѣнія игры великаго художника, я считаю себя счастливымъ, что видѣлъ эту необыкновенную игру, и глубоко сожалѣю о томъ, что мнѣ пришлось такъ недолго ею наслаждаться и что новый пріѣздъ Т. Сальвини въ Россію уже не состоится: какъ великій англійскій артистъ Макрэди, Т. Сальвини оставилъ сцену въ

полномъ сознаніи своихъ артистическихъ силъ и въ разцвѣтѣ своей артистической славы и предпочелъ проститься съ искусствомъ бодрымъ и сильнымъ, не желая, подобно другимъ, смѣшивать сцену съ богадѣльней и дѣлать зрителей очевидцами артистическаго одряхлѣнія и маразма [1]).

И когда я бросаю ретроспективный взглядъ на спектакли Т. Сальвини, мнѣ становится больно, горько и стыдно за то большинство русскаго общества, которое такъ щедро умѣетъ осыпать ласками и привѣтомъ заѣзжихъ въ Россію шарлатановъ и до такой степени не выучилось уважать и цѣнить истинно-великихъ артистовъ, что, по словамъ Т. Сальвини, онъ «былъ встрѣченъ въ Россіи такъ холодно, какъ нигдѣ»!...

Анатолій Кремлевъ.



[1]) Когда, прошлой осенью, московскія газеты распространили слухъ, будто Т. Сальвини пріѣдетъ въ Москву и будетъ участвовать въ спектакляхъ своего сына, Густаво, я спросилъ Т. Сальвини, правда ли это. Въ письмѣ своемъ изъ Флоренціи, отъ 6-го октября 1896 года, Т. Сальвини пишетъ мнѣ, какъ и слѣдовало ожидать: *„La nouvelle de mon voyage à Moscou, accompagné de mon fils, n'est pas éxacte"*—и прибавляетъ: „J' ai quitté l'art depuis quelque temps déja, et si je me présente encore par fois devant le public, je le fais au profit d'oeuvres de bienfaisance. *Il faut quitter la scène avant que la scène vous quitte! Voilà mon principe, tant comme homme que comme artiste"*.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

стр.

Варвара Николаевна Асенкова (1817—1841 гг.). Очеркъ **Ал. Ч.** 1

Рисунки: 1) портретъ В. Н. Асенковой—въ роли Эсмеральды; 2) портретъ В. Н. Асенковой, съ акварели неизвѣстнаго художника; 3) портретъ В. Н. Асенковой, рисов. Г. Алексѣевымъ; 4) В. Н. Асенкова и И. И. Сосницкій—въ водевилѣ «Гусарская стоянка»; 5) Могила В. Н. Асенковой.

Театръ въ царствованіе Императрицы Екатерины II (1761 — 1796 г.). Историческій очеркъ **Н. А. Селиванова** 15

Портретъ Императрицы Екатерины II, съ миніатюры прошлаго столѣтія.

Любительскій театръ при Екатеринѣ II (1761 — 1796 гг.). Историческій очеркъ **барона Н. В. Дризена** 77

Записки М. С. Щепкина. (Еще новая глава). Ст. **А. А. Ярцева** 115

Портретъ М. С. Щепкина на смертномъ одрѣ.

Томмазо Сальвини (Tommaso Salvini). Его искусство и критическія воззрѣнія. Изъ воспоминаній **А. Н. Кремлева** 123

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

(ОБѢИХЪ СТОЛИЦЪ).

ШЕСТОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ — Сезонъ 1895—1896 гг. — ШЕСТОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ

При настоящемъ (6-мъ) выпускѣ «Ежегодника ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ», который сохранитъ всецѣло свою прежнюю программу, будутъ изданы, по примѣру прошлаго года, 3 отдѣльныя книжки приложеній, посвященныя матеріаламъ и изслѣдованіямъ прошлаго нашихъ театровъ, а также статьямъ по разработкѣ теоретическихъ вопросовъ театральнаго дѣла въ Россіи, и проч.

Выходъ въ свѣтъ «Ежегодника» сезона 1895—1896 гг. предполагается въ мартѣ 1897 г., книжки же приложеній будутъ выходить періодически въ теченіе сезона 1896—1897 гг.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА

на „Ежегодникъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ“ сезона 1895—1896 гг.

(ВМѢСТѢ СЪ **3**-мя КНИЖКАМИ ПРИЛОЖЕНІЙ)

3 руб. 50 коп.

Для служащихъ въ правительственныхъ и частныхъ учрежденіяхъ допускается **разсрочка** (при ручательствѣ гг. казначеевъ).

По выходѣ „Ежегодника“ изъ печати цѣна его будетъ (вмѣстѣ съ 3-мя книжками приложеній) 5 рублей.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ:

Въ Конторѣ Типографіи Императорскихъ Спб. театровъ (Моховая, 40).

Въ Конторѣ Императорскихъ Спб. театровъ (Центральная Библіотека).

Въ кассахъ Маріинскаго, Александринскаго и Михайловскаго театровъ.

Въ фойэ Маріинскаго театра (3-й ярусъ), въ фойэ Александринскаго и Михайловскаго театровъ (во время спектаклей).

ВЪ МОСКВѢ:

Въ Типографіи Императорскихъ Московскихъ театровъ, товарищество А. А. Левенсонъ (Петровка, домъ Левенсона).

Въ Конторѣ Императорскихъ Московскихъ театровъ (Большая Дмитровка, уголъ Газетнаго пер.).

Въ кассахъ Большаго и Малаго театровъ.

Въ фойэ Большаго театра (во время спектаклей).

Подписка для иногородныхъ и всѣ предложенія по вопросу о подпискѣ въ разсрочку принимаются исключительно въ Конторѣ Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ (Центральная Библіотека).

Иногороднымъ подписчикамъ «Ежегодникъ» и приложенія къ нему высылаются наложеннымъ платежемъ.

Во всѣхъ мѣстахъ, гдѣ принимается подписка, продаются также и оставшіеся въ небольшомъ количествѣ экземпляры «ЕЖЕГОДНИКА», за сезонъ 1890—1891 гг. (цѣна 3 р. 50 к. за экземпляръ), за сезонъ 1891—1892 гг. (цѣна 4 р. за экземпляръ), за сезонъ 1892—1893 гг. (цѣна 4 р. за экземпляръ), за сезонъ 1893—1894 гг. (цѣна, вмѣстѣ съ 3-мя книжками приложеній, 5 р. за экземпляръ) и за сезонъ 1894—1895 гг. (цѣна, вмѣстѣ съ 3-мя книжками приложеній, 5 р. за экземпляръ).

Подписчики на „ЕЖЕГОДНИКЪ“ сезона 1895—1896 гг., желающіе пріобрѣсти экземпляры „ЕЖЕГОДНИКА“ за прежніе года, могутъ, по предъявленіи ими подписныхъ квитанцій, получить таковые по уменьшенной цѣнѣ: первые три года (1890—1891, 1891—1892 и 1892—1893) по 3 р. за экземпляръ каждаго выпуска, а слѣдующіе два года (1893—1894 и 1894—1895) — по 4 р. 50 к. за экземпляръ каждаго выпуска (съ 3-мя книжками приложеній).

Въ музыкальныхъ магазинахъ: М. Бернарда (Б. Морская, № 62), І. Юргенсона (Б. Морская, № 9) и въ Москвѣ у П. Юргенсона

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на изданіе полнаго переложенія для фортепіано въ 2 руки, поставленнаго въ текущемъ сезонѣ и исполняемаго съ большимъ успѣхомъ на ИМПЕРАТОРСКОМЪ Маріинскомъ театрѣ въ С.-Петербургѣ, балета въ 3-хъ дѣйствіяхъ и 7-ми картинахъ:

СИНЯЯ БОРОДА

МУЗЫКА

П. П. ШЕНКА.

Цѣна клавираусцуга по подпискѣ — **пять рублей** за экземпляръ.

По выходѣ въ свѣтъ клавираусцуга цѣна его будетъ— **шесть рублей.**

Допускается разсрочка—**по 1 руб. въ мѣсяцъ.**

ПОДПИСКА ВЪ РАЗСРОЧКУ

принимается исключительно у автора: Площадь Александринскаго театра, д. Дирекціи ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ, ежедневно отъ 12-ти до 4-хъ час. дня, кромѣ праздниковъ.